



القاهرة

أدب • فكر • فن

AL-QĀHIRAH

تصدر منتصف كل شهر العدد ٧٣ • ١٩ ذو القعدة ١٤٠٧ هـ • ١٥ يوليو ١٩٨٧ م

شعر وشعراء :

دراسات عن :

الوزن والمعنى • الشعر الحلمنتيمي
أمل دنقل • أحمد سويلم • الشهاوي
بدر توفيق • قصيدة الشعر
مسرح صلاح عبد الصبور

مقالات من :

مصر • العراق
اليونان • روسيا
أمريكا • فرنسا
الصين • الهند
البحرين • يوغوسلافيا
النمسا • أسبانيا

حوار مع :

الدكتور عبد القادر القط
محمد عفيفي مطر



مهرجان كان السينمائي

• مسرح • قصص • من المكتبة
• من المجلات العربية والعالمية
• الفنون التشكيلية

لوحات الوضع البشري للفنان الأرجنتيني خوليو باز

العالم . ومحاربة لتفويض نفوذ الوحش
الاستعماري البشع . وحش القتل وسفك
الدماء

ويرى الفنان « أن غول الامبريالية القابع في
أمريكا اللاتينية هو ذاته الراض في فلسطين
المنحلة ولبنان . وكلها تحطم ضلع من أضلاعه
اقتراب العالم الثالث من عرس الانتصار »

ولد الفنان الأرجنتيني خوليو باز في بوينس
ايرس عام ١٩٣٩ . ولوحات « الوضع
البشري » تعد أهم لوحاته . فقد رسمها من
والف أحداث مذهبة ، صبرا وشاتيلا . إداة
للذين يرون الدم المراق ولا يتحركون .
فلا أذان لهم ولا عيون . و « الوضع البشري »
تعد للمتب وقسوة الأشرار في كل مكان من





قصيدة النثر

الفتى . ولكنها استبقت من جوهر الشعر
إيمانه وموهبه وبرسي الفطنة ، وموهبه الغربة
والغناصة . وكان هذا الشكل ردة متطورة إلى
الشعر النثري ، حتى ولو لم يكن مناسريه -
رغمًا - أنه مستقل الشعر العربي . ومن ثم
تلاط ، أن هدف كل مرحلة من مراحل
التجديد الحديث في الشعر العربي هو العمل على
تجديده - للوهة نثر الرأ - من الكميات الإلهامية
التي تقيم عليه .

ولذا هناك شعراء كبار - كانوا - قد
أجادوا صياغة القصيدة والمترنبة بالأوزان
الحالية . سواء كانت عويبة أو غير عويبة -
ولهم قد أجادوا - أيضاً - صياغة القصيدة
النثرية ، ورجعوا على عقابهم - كالمادة -
الفلسفي السنين لا يقتضون كسر الأوزان
الشعرية ، أو لا يعزونها على الإفراط في اسرافها
بعطشهم - هنا وهناك - فصاحت نثرية ،
والتفصا - بذلك - عن تراهم للفتن ، وها
هو شعر بلقي الأسلاحي . وهكذا نرى أن
الشعر - ما حدث في الصنوبر الحديث ، إذ
يبدأ الصية السراسمون حياتهم العلمية
بمطبخة منع لونية ، وأشكاله عذراية الخيطوط
والساحة فوق لوصاحم باسم اختلاط نوع
استيعاب الخبرات ، وأصول الأساليب
المرونة من فن التصوير .

ولعل ما يصب في قصيدة النثر ، ليس
اسمه التحول أو اللقي لعب ، ولا تحليها
الكامل من خصوصيات الشعر من ناحية ترويه
البركات الإلهامية من البروز والظلمة ، وإنما
خروجها إلى طريق سديدة عما سخره صيرتها
للنص والافتراق ، أو تشبب والأنساج التي
يسرع بها إلى حدود النثر العفوي للنبع
للمصنات اللطيفة . ومنعقد فطير زمامها
الغناصة ، الحاسة يبروه إلهامات باطنية تقي
عن الأضر الخليلية الخارجية والتعذلات
الموسيقية . أما أبرز عيوبها - في رأي - فهو
عديدة الموضوعات التي يمكن أن تتناولها . فهو
لا تكاد تخرج عن حدود التهجيات -
والإبداعات الخالية والرسالية - مستبعدة كل
ذلك ، بالبركات الغريبة ، والاستمرات
المعقدة . يتجلى عيوبها الكمال ، في تفرقت
للشعر من الحركة النفسية الدرامية والموسمية ،
بما تتضمن من تحولات قاهرية وإطنية
للشخصيات وأفعالها . إذ لا تستطيع ذلك
التناول ، إلا وهي ترائي . وتعقد ذلك
اسمها لها من أيحاء الخلق . أما القصيدة
الحنية عروفيها - سواء كانت عويبة أو غير
عويبة - فهي لا تزال الخليلية على استكناه
الإحسان الدرامي واللحمي ، والمبهرع .

إن قصيدة النثر ، يمكن أن نطلق عليها
والتفوية الشعرية ، لأنها في النحل الأول ، أو
في النحل الثاني موزنية بترافق شعرية . أو
لنفس هذا النثر النثري . ويدهم القول ، أو
بأن اسم أشهر نثرائهم . ولكن عليه
أن يتبنى بأسره قصيدة - حتى ولو لم يسل
للجزء . أو أن يحده بقدر على بعض العاصف
المرونة . فلا يزال النثر ، وتراهم شعرا .
أما المرونة مواءمة موهبة ، فمن قبل هنا
أن يتكسب منها الخليلية يتجسد الذي فيتموه
خصوصياتها ، حتى لا يتعدى الخليل في
المصطلحات . وليس هذا الرأي حيزه على
التجديد أو مصادره ، ولذا هو ذو موضوعية
إذا ما أردنا أن يتجلى الفكر القديري - وأولى
حداً - مع ما يبرف الخليل الأدبية ،
والواقعات القديرية ♦

إبراهيم صادق

الشخصية زعمي النثر . وكان التسمية - بهذا -
مطلوبة ، وصحها النثر الشعري . وكان
أبرز فرسانه أمين الريحاني ، وجبران ، ومارون
عبود ، وغيرهم من الذين جلدوا خلفهم كوكبة
من المثقفين والمجاهزين عن معرفة صناعة الشعر
العربي .

هذا ، بينا كان بيان (القصيدة) التقليدية
تتعرض - منذ أواخر القرن الماضي - لمبات
رياح التجريب والتجديد وهو أمر ضروري
كثافتهم حيال ، عذبة التمسكة والتجديد . وعلى
هذا التجريب بدأت (القصيدة) العربية في
تردد ثم تجرأ عليها ، بتدريج متروفا من رقابة
الإعراق لمطامح بالقافية تحت سبسي الشعر
المرسل ، وكان في ذلك أول عصار (القصيدة)
لأهم ورايتها الفنية الجهرية . ثم استغل من
البحر الواحد الثابت ، من أجل أن تتنازع
البحر في (القصيدة) الواحدة . ثم تباينت
فصنة (القصيدة) واليت الخليلي ، لينا
على بالشعر الحديث ، فخلق التروم - أو
الأسر - باستخدام البحر المقصورة ، أو
الصاغة ، باتت التسمية الواحدة ، التي ترق في
السطر الواحد ، بلا صعد ثابت ، ولا قافية
ملازمة .

ولما تكاثر التجارب وكثرت المحاصد ،
لوسط التمسك الشعر الحديث في هذه هذه من
البحر ، حتى كانت أوزانه تأسس - غالباً - في
القطار ، والجزء ، والتكامل ، والمشاركة التي
أصبح عليها نظرية لكل الشعراء . فاعترضت
والقصيدة ، إلى استخدام البحر للركبة أو التي
تخرج بين التفضيلات . وتبرعت ، والقصيدة
للحداثة التي جاز في تسميتها القديريون فهي
من الشعر الحر ، أو الشعر الحديث . أو الشعر
الحديث أو الشعر الخلق ، أو شعر التفضيلة ، أو
شعر الخلق أو الشعر المستحدث - وكان
عمل إلى تجزؤ بالغة لنتقل عليه الشعر غير
المعروض ، والقصيدة غير المعروية .

والفرغم من كل مراحل التجريب وتوسعه
صورتها ، فقد بقيت و القصيدة - ملتزمة - على
أي نوع من الأنواع - بنسق من التفعيلات التي
تحقق شكل دورات ، أو وحدات ، إلهامية
عامة ، تتمايز يا الصياغة الشكلية للشعر
من صفة ، حتى يمكن يسود في أن حب
السايق في التجديد ، والرجعة في التنازل إلى
شذلية للتابع العريضة قبل أن تتحول وتقتصر -
من أجل التفرع بكاس الريادة ، وللب والمغرب
الأول - كانت هي الباءت الأساسي على
استيعاب قصيدة النثر . ولست الضرورات
الفنية التي يجب أن تتجسد من الحرية والتي لا تزال
لاذك بأن الشعر غير المعروض لم يستطع اغرازه
بعد .

لقد قامت و قصيدة النثر - تنشأ -
بالمستحدث في الشعر الفرنسي والإنجليزي -
يطلع الأوزان من و القصيدة - الجاهلية ،
وتزعمها إلى أسطر أفقية ، وإذها شرط التعريف
التقليدي للشعر ، بأنه و الكلام المرزونة

من الأشكال المستحدثة في شعرنا العربي
المعاصر ، ما يمتس به قصيدة النثر ، والتسمية
خاطئة من الناحية الاصطلاحية والدالية . إذ
الفرقت - بدأت - أن اللقطة من هذا الشكل
والقصيدة ، ينسب القصير لإطلاق هذا
المصطلح على عدد ربح جطر في لانس البعيد -
على صفة كوكبة معينة ، يلتزم في بنائها
الشكل - قبل أن يتي آخر - أن يكون موزناً
طيفاً لماير لتعليمة معلومة سلفاً ، أو - على
الأقل - مبتكرة ، ومستخدمة على نحو تكراري
معين . ومن هنا ، يبرز التناقض في التسمية ،
بين ما ينبغي له أن يكون كلاماً موزناً وبين
ما هو أثر هذا من النمط القول للترك ،
حتى ولو تراحت فيه الكمكيات والاستمرات
وروح الشاعري المألوف . ولأشدت من
والصاغة مترويات عمود صاقل الرائي
فأدت الألفاظ الكثرة والاسم الجليلية كما روت
في أدواق الورد ، و رسائل الأوزان ، مثلا .
كما أن النثر التي السجوع الذي أبدعه أحد
شعري القصر به وأطرب في كتابه وأسوق
الصبح ، لا يطابق على مظهره كلمة
وهناك لأنه كان عارفاً وخبيراً بحدود البصع
والإبداع .

لقد كان ظاهر بيان و القصيدة التقليدية
يتألف من أربعة مرسومة عويبة فوق ،
بعضها ، وأتية ما تكون بصلة متناظرة
المطابق ، إلا من اختلافات في التخصيصات
الشخصية الملهمة ، وكان عريف كل طابق
تحال طرف الطابق الآخر حداً وكوكبة . وكان
البيت الواحد يتألف من شطرين متساويين
الطاميل ، وباضعتين كشلاحي الأعراف -
لشاه زونية ، وقافية مرسومة في نهايت
الأماني . وبهذه القصيدة - على هذا النحو
المعاري - قبل التسمية القديري في ألب العام
العربي . إلا أن تلك التسمية - الشائعة
بالديانات الموسيقية - تعزمت لمراسل
والصريف) ، إذا ما شاء الملاحظون هذا
التصوير ، أو عوامل (التحديث) ، إذا
ما شاء المحدثون . وقول للمجال هنا ، إننا
نتفق ذلك .

لقد طوعت - في أوائل قرنا الحال - موهبة
والشعر الليرة . ولكنها صرعان ما انتصرت
تجربة التهجيات التي أتتت نظراً على
معامات التهجيات التقليدية . وكان هذا
(الشعر) كلاماً جلا ، مبتثاً ، عالياً من
الوزن ، وأتية المسجدة مغراً ، ولكنه يعزير
من المعلقة المدافقة ، والتكامل الترفيعة ،
والصور العلمية ، والخالج الشعري المجمع .
وكانت أسطر القصيدة من هذا اللون الثري
ترجم على الجرائب الأيون من الصفحة ، على
نحو مظاهر القصيدة من الشعر الحديث .
والأسطر أن تسيه به و الشعر النثري وتسمية
صداقة ومشريرة . إذ تعاضت كلمة
والقصيدة - القصير - استخدامهما على النظم
المألوف - وبما أن كلمة و الشعر - ومعناها
العلم - ثم عالجها بعضها المخصوصية



مسرح

- المآلات السبعة للكاتب الإنجليزي للنوس مكلير . ترجمة : عبد الغني داود . ٩٢

سينما

- مهرجان كان ٨٧ : باتوراما شاملة سمير فريد . ٧٦

حوارات وتحقيقات

- حوار مع الدكتور عبد القادر الفط . د. محمد أبو دومة . ٢٣
● حوار مع الشاعر محمد عفيفي مطر . قصي عبد الله . ٥٤

رسالة جامعية

- الوهم والحقيقة في مسرح صلاح عبد الصبور عرض : لطيف عبد العزيز . ٧١

فنون تشكيلية

- الحركة الانطباعية في الفن د. أحمد سبسخ . ١٠٦
● البوب آرت : فن العامة ترجمة : إيهان شرف . ١٠٩

من المجلات العربية

- المتفك والبحث عن نموذج ١٠٠
● اللغة العربية والمساكنات المعاصرة ١٠٢

من المجلات العالمية

- دوستولسكي د. ماهر شفيق فريد . ٩٧
● عالم كريستين أرنولد محمود قاسم . ٩٨

من المكتبة

- حول ديوان علي باب الأهمية مصطفى عبد الشال . ٨٤
● الملوك وعالمهم في مصر القديمة ا . ص . ٨٦
● رائعة المكان في رواية مالك الحزين شمس الدين موسى . ٨٨

الصفحة الأخيرة

- فريد الأمل الشامي إبراهيم اليازوري . ١١٢

الافتتاحية

- ★ قصيدة النثر د. إبراهيم حانة . ١

دراسات

- ★ الوزن والمقنن بقلم أرنولد شتاين ترجمة : سيد البحراوي . ٤
★ هن الشاعر بدر توفيق د. عبد الوهاب السبوي . ١٢
★ عالم أحمد سويلم الشعري أحمد محمد عطية . ١٨
★ الشعر الحليتي والشعرية المصرية د. مصطفى وجب . ٢٨
★ من شعراء السبعينات أحمد وديان . ٣٦
★ القيم التراثية في شعر أمل دنقل تميم جلي . ٤٨
★ مكابدة البراءة والسفر في طوفان الأزمة والأسنة وليد مير . ٦٠

شعر

- ★ مريثان للشاعر الأسباني ميغيل أرناث . ٨
★ عدم التدخل للشاعر الفرنسي جورج حنين . ١٦
★ ثلاث شاعرات من الصين ترجمة : ربيع مفتاح . ٣٥
★ قصيدتان للشاعر الروسي الكسندر بلك . ٥٢
★ قصيدتان للشاعر الأمريكي إزمور . ٥٣
★ إشارات للشاعر الهندي الحديث . ٥٨
★ قصائد للشاعر اليوناني يانيس ريتسوس . ٦٤
★ قصائد للشاعرة النمساوية إرزا تيلش . ٦٦
★ انضمام في العمر للشاعر الإنجليزي مايو أرنولد . ٦٨
★ القصيدة عبد الوهاب اليان . ٧٣
★ النديون عيسى الباسري . ٣٩
★ موجز تاريخ العالم د. نصار عبد الله . ٤٠
★ احتمالات مفرح كريم . ٤١
★ امرأة في الحياض أحمد زرزور . ٤٤
★ مراثية / أغنية الشجي سرحان . ٤٥
★ مواقف المساح عبد الله . ٤٦

قصص

- مدافعه خيرى شلمى . ٧٤
● أوقات سعيدة محمد محمود عبد الرازق . ٨٢
● دنيا بيومي قنديل . ٩٠
● مسرح الناطلة للكاتبة النمساوية إرزا إيتشجر . أحمد كامل عبد الرحيم . ١٠٤

القاهرة

رئيس مجلس الادارة

أ. دكتور سمير سرخان

رئيس التحرير

أ. دكتور إبراهيم حمادة

مدير التحرير

دكتور محمد أبودومة

المشرف الفني

محمود الهندي

سكرتير التحرير

شمس الدين موسى



التمن ٥٠ قرشاً

الأسعار في البلاد العربية

الكويت ٥٠٠ فلس . الخليج العربي ١٤ ريالاً قطرياً .
البحرين ٨٠٠ فلس . سوريا ١٤ ليرة . لبنان ١٠ ليرة .
الأردن ٥٠٠ فلس . السعودية ٥ ريال . السودان ٢٣٥
قرش . تونس ١٢٨٠ دينار . الجزائر ١٤ ديناراً .
للمغرب ١٢٥٠ درهم . اليمن ١٠ ريالات . ليبيا
٨٠٠ دينار . الدوحة ٨ ريال . الإمارات العربية ٨
درهم . غزة القدس ٥٠ سنت .

الاشتراكات من الداخل

عن سنة (١٢ عدداً) ٧٠٠ قرشاً ، ومصاريف البريد
١٠٠ قرش . وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية
أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب .

الاشتراكات من الخارج

عن سنة (١٢ عدداً) ١٤ دولاراً للأفراد . و ٢٨
دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد ، البلاد
العربية ما يعادل ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا ١٨
دولاراً .

المراسلات

مجلة القاهرة ○ الهيئة المصرية العامة للكتاب ○
كورنيش النيل ○ رملة بولاق ○ القاهرة
تليفون : ٧٧٥٠٠٠ / ٧٧٥٦٤٩ / ٧٦٤٢٧٦

- ◆ جميع المراسلات باسم رئيس التحرير
- ◆ الدراسات تعبر عن آراء أصحابها فقط
- ◆ يخضع ترتيب المواد لاعتبارات فنية
- ◆ أصول المواد لا ترد لأصحابها
- ◆ سواء نشرت أو لم تنشر



دراسة

كثيرون جداً هم العروضيون الذين كتبوا تفصيلاً في التصنيف : العد ، الترتيب ، وتقسيم الظاهرة الوزنية . وجميع لغويون بنيويون ، وأصوباثيون تماماً مثلهم مثل العروضيين التقليديين ، جميعهم يكسبون كميات من المادة العلمية data ، ويغفروننا بعدد السطور التي تحتويها القصيدة ، عدد الرققات ، عدد النبرات ، كم وتفعيلة داكيتل ، وكم تفعيلة سينودية . والنادرون من الوزنيين الذين يحاولون القيام بالمهمة النقدية التي تظهر كيف يحكم النمط الصوتي ويععدل التضييق من نموذج المعنى الافتراضي .

ولسوف يتطلب مقال شتاين أكثر من قراءة واحدة متأنية ، وعلى كل فإن الجهد سوف يكون مجزياً جداً . فشتاين لا يقدم اختباراً بارعاً ولا معاً لشعر « دون » فقط ، بل هو يقترح أيضاً منهجاً عاماً للنسب الشعرى الذي يضع في اعتباره تماماً التداخل بين الوزن والمعنى . [

هارى جروس

إن الثقة التي أنجزت من قبل ، هي أننا سوف نحتاج إلى تعديل الفرضيات التي ترى أن « دون » كان مشغولاً بوضوح المعنى أكثر من وضوح الرقاقة . وكل المناقشات حول المعنى ، البلاغة ، الغنائية ، البساطة ، عن صوت الشاعر - كلها أشارت إلى أن دون لا يستطيع - حقاً - أن يستخدم المصادر المؤثرة في اللغة الموزونة لتنشيط النشاط البلاغية . ولأن نأتى إلى الموضوع في العرض حيث ينبغي أن نفترب أكثر من العلاقات بين الصوت والمعنى . يمكننا أن نبدأ بأبسط أنواع النماذج . الاستخدام المألوف للصوت أن يحاكي مباشرة معنى ما يقال . وفي أحد الترتيبات فإن مصادر الأسلوب يمكن أن تستخدم لتوصيل أثر الحالة الفيزيقية . لقد كتب يوب النماذج الكلاسيكية للمذهب قائلاً « إن الصوت ينبغي أن يبدو كمعنى للمعنى » . إن « المعنى » هو الملائم تماماً ، أي أن مؤثر زيفر Zephyr لنا أم خشناً ، ثقلاً أو خفيفاً . إن المذهب قد أسس على قوة الموسيقى التي « تسلم بها قلوبنا جميعاً » ؛ ولكن النماذج هي من ذلك النوع من البرامج الموسيقية ، الحرفي والمحدود . ويمكن لاستخدام أقل ميكانيكية

الوزن والمعنى : أرنولد شتاين

ترجمة د . سيد البحراوى

هذا النص القصير والمنسب ، يستحق الترجمة لأنه يقدم ، بإيجاز وينماذج تطبيقية مختلف الوظائف التي يمكن للوزن أن يقوم بها ، المحاكاة والتأكيد ، والصراع . . وهذه القضية ليست أساسية فقط للدارسين الذين يقع غالبيتهم في وهم : أن الإيقاع يوحى بالمعنى ، وهو وهم رومانسي عجيب ، وإنما أيضاً للشعراء ، ولبعض الكتاب ، الذين يسمودون بالاستخدام الصوتي للغة إلى المرحلة البدائية من تاريخ البشر ، حيث كان الصوت يحاكي المعنى .

والنص يعتمد أساساً على شعر جون بوب ، ويفترض معرفة أولية بالعروض الانجليزية ، ويمكن لمن لا يستطيع فهم بعض هذه المصطلحات أن يعود إلى معاجم المصطلحات الأدبية (د . مجدى وهبة مثلاً) ، حتى تكتمل الفائدة . إنه نص غير سهل ، ولكنه مفيد .

(س . ب)

الآن هو يفتقر عمودياً . يبرز
ويصرخ : هل ترى
هناك بعيداً الشهاب الفضل ، أي
شباب ؟ أه ، إنه هو
الذي يرقص بقذاسة ، أه ، قلت أنا
وما زال واقفاً ، هل ينبغي أن ترقص هنا
للصبيحة ؟

فوهن .

ولكن الشعر الذي يخلق موقفاً قريباً ،
ويوصي بمخططات شخصيته أكثر من
الصوت المحاكى ، إذا كان المطلوب هو
التمثيل أكثر من الدراما الخارجية :
ورغم أنه لا يستطيع أن يقرر الآن بقوة
كل حلاقة حريرية جميلة مرسومة
تلغاه ،

فإنه يفتهم بنفسه بسمات غزله ،
يكشر ، ينطق ، يمز كفيه ، مثل ولغان
بصير ،
مثل معجب ، أو مثل تلاميذ المدارس
الذين يعرفون
بعض الألعاب السارة في الحشاج ،
ولكنهم لا يجرون على الدباب^(١)

إن السطر الثالث كاريكاتير فيزيقي
متنع ، ولا يستطيع الإنسان أن يقرأ بصوت
عالٍ دون أن يضع القدم في انفال البسات
الغزلة التي غس تكثيرة . ولكن كلمة
« جرو » في السطر الأخير تغفل بعيداً عن
سطح شخصية الغندور . والترتبات
الإيقاعية تساعد ، بالطبع ، وتؤدي دوراً
هاماً في الدراما النفسية : ولكن هذا يقودنا
إلى السلسلة التالية من المناذج ، التي يكون
فيها البناء الصوتي أكثر من مجرد صدى
للمعنى ، أو موصل مباشر للموقف
الخارجي .

وبساطة شديدة ، نحن نحتاج إلى أن
نذكر أنفسنا بوسيلة دون المفضلة في جعل
صوته يسرع معناه من أجل التأكيد
البلاغي . إن الوسيلة ، حتى حين تكون
إيقاعية أكثر ، يمكن أن تعد ظلالاً جميلة
للمعنى ، ولكننا لا نحتاج إلى الوقوف عند
الترتبات البسيطة من مثل هذا النوع في
بلاغة دون ، فأي سطر يشهد به يمكن أن
يفيد كنموذج ، وحينئذ فسوف نعتد ببعض
الاستخدامات المركبة التي تشمل
الاستخدامات البسيطة دعنا نلاحظ نوعاً
آخر من المناذج . إن نمطاً صوتياً يمكن أن
يستخدم كنوع من الرمز الموسيقي ليصور
معنى لا يتوافق مع التأكيد الشكل . فمثلاً

وفي المثال التالي يحاكي الصوت المعنى من
أجل الدور التكملي :

هكذا تنتشر الزهور اللابالية فوق
سطح الله .
الدراير المعقوصة تمصها ، تصفعا ،
تختصها ،
ولكنها لا تعرفها ، وهكذا توحي عين
الأضواء

الشعلة بعشق ، تشير إلى جد الطائر
ولكنها لا تحرق أجنحتها^(٢) .

لقد قدم دون في المجانيات أكثر
الاستخدامات تحمراً للصوت المحاكى ،
ورغم أنها نادراً ما آتت بطريقة حرفية .
ولا شك أن تعديله يعتبر تفسيراً لموقفه إزاء
تلك الحيلة . إنها لا ينبغي أن تؤخذ بجديّة
تامة ، ولكنها تفعل أشياء خلاصة ، وخاصة
إذا كانت المحاكاة تعمل عبر تأكيد مبالغ
فيه ، على طريقة الرسام الكاريكاتيري :
« يا سيدي ، إنه يعثر مثل حطاط على
محدود

« إنه حلو أن تتكلم إلى الملوك »^(٣)

حينما تكون الأعمال المحاكية على هذا
النحو ، توصف بأنها تمثل إطاراً يقيم للإعجاب
بشيء داخل . على هذا ، فإنها ليست مجرد
نسخة خادعة من صوت الغندور الذي
نسمعه ، إن السطور تطلبنا أيضاً بأن
نتخيل تعبيرات وجهية وربما حركات
جسمانية . وهذه طريقة أخرى للقول بأن
الصوت أقل حكاية من كونه إيمائياً
وتفسيرياً . في السطور التالية التي تخلق
منظراً كلياً ، نشعر بكثير من شخصية
الغندور ، من الطريقة التي يتكلم بها ، ومن
الانزنان الغريب التي تتحرك به السطور ،
نخرج - جزئياً - بصورة حركة . ثم فجأة
تهن هذه الحركة :



للمذهب أن يكون درامياً لدى محدود -
ليعطى إحساساً خارجياً بالموقف المباشر .

كان ابتهاج دون بالمباشرة ، في النظر
الحى وفي التغيرات الطبيعية أو المتصورة
لصوت الكلام هو الجزء المطلوب . أما فيما
يخص استخدام الواضح للصوت
كمحاكاة للمعنى ، فإن دون لم يلب هذه
اللعبة بجديّة أبداً . وحتى في قطعيته
الـ virtuosو اللسان تصفان العاصفة
والهدوء ، وحين كانت الفرس داعية
لبرنامج موسيقي ، فإنه فضل أن يخلق
المواقف بوسائل أخرى تماماً . إنه مستعد
لأن يجعل الصوت يؤكد المعنى ، لكن
لا يحاكيه . والاستثناء الوحيد الكبير هو
السياق الكوميدي أو الهجائي . فمثلاً كتب
في الأليجي الرابعة :

الأخوة الصغار ، الذين قفزوا إلى
حجرتنا
كجنينيات مروحيات ، ملك الليالي
الحلوة .

ولكن سحر الأطفال ، والسرور التلقائي
حركة قفزهم ، اللذين أحسنا بها الشعر
ونستجيب للبراعة الطبيعية التي تساهم ،
تحوّلنا إلى فغ . وفي الصباح التالي ارتشى
الأطفال على ركبتي الأب ليقرؤوا ما قد
رأوا . بهذه الأليجي نموذجان آخران على
« الصوت الحياكي » :

« The grim eight-foot-high iron-
bound Serving man ,
"I taught my silks Their whistling to
forbear »

هذه السطور ليس لها دور تكملي
أو تضادى ، إنها واضحة مثل منادج بوب .
إنها توسع شيئاً عابراً عند بوب ، من
المحتمل أن يكون قد اضطرب عبر النعمة
التكلمية العامة في الأليجي .

وإذا كان دون لم يكتب بهذه الطريقة
كثيراً ، فلم يكن ذلك من إرادة القدرة .
فقد كان يستطيع أن يظهر استناده في
لا حسية رقيقة :

مثل حلاوة الورود الجميلة الدائمة ،
مثل تلك التي ترتعش من بتدية غاضبة
محلدة ،

مثل البتة العظيمة التي فيها تنهت

ساق الخشب مهتزة ، تلك هي ذراعها
وبداها^(٤) .

ولكن الرقة أنصبت فقط هذه المناسبة :
تلك الدعابة الواسعة التي يخترعها دون .



في السطور التالية حيث تمثل بعض الموضوعات المجانية التقليدية للزينة، فإن الشعر ينسم بخشونة تساهم في الموضوعات المباشرة أقل من مساهمة في النوع الشخصي للأنحاء المجاني الذي استيقظ .

الطائر المائي السكير ، ولعن الليل المستطع ،

الشهوان المتطهف ، والمستهج النفس الفخور ،

لديهم ذاكرة المسرات القديمة ، التحور من السقوط مرضى . أن (يفسرو) في ... (٥)

وطالما أنه يستدعي الاتجاه المجاني (الذي هو مفرط وغير مناسب تماماً للموقف المحدد) ، فإن دون يستطيع أن يزيع الازدراء الجاهز حينما يريد ، نفسه .

إن غمط الصوت يستطيع أيضاً أن يمثل رمزاً موسيقياً يوحى بالصراع داخل بنية القصيدة . فالسطر : « أخير ، أين كل السنوات الماضية ، كما قرأت ، مختلف تماماً في النغمة عن كل السطور التي تعالج إلا إكباتات غير المحترمة للإسكاف بالنجم الساقط وما أشبه . إن التعميلة تثير معنى السحر الجاد المضاد للنغمة السائدة .

والمدى التخيلي للسطر هو أيضاً أكبر ، ليس فقط بسبب الجدية الكامنة فيه . ولكن إذا نظر المرء إلى القصيدة كلها من هذه الزاوية ، فإن الجهد الممرد يمكن أن يبدو عملاً لتنافر ملحوظ . إن التفصيل المرفوف في التخيل ، والمبالغة الشديدة التي تعطي القصيدة خصيصتها ، كلاهما ، ينتجان التنافر في القصيدة ، الذي هو - شكلياً على الأقل ، نكتة إيجرامية : أو فلنأخذ هذا المثال الأكثر جوهرية ، سطور من (Loves Growth) :

الحب الهاديء يموت ، حيث الجرامع على الفصن ،

من الحب يستيقظ الجلد يترجم الآن .

إن رقة سحر الأزهار ، في الكلمات ، دائمة الإدراك العقلي لمصدر قوتها ، ولكن توحى أيضاً بشيء من الامكان الوهمي ، بأنه يمكن أن ننظر إليه من قرب شديد . إن الجمال هنا رقيق جداً للدرجة أنه لا يمكن أن يستمر ، إنه لا يمكن كبحه ولا يتبرعم (الآن) ، إنه لا يمكن منعه من العودة كل ربيع .

فماذا نحن التالي ستحاول أن توضح العلاقة الأكثر تعقيداً بين الوزن والتأكيدات البلاغية . وهذه المناذج ، رغم أن المقصود منها هو تقديم دون كبلاغى بارع في الشعر ، إلا أنها ليست جزءاً من هذه المناقشة ، إنما انتقالية . فنحن نحاول أن نتبع بتفصيل كامل الاتياف الدقيق للمعنى الاستعاري ، فإننا نلعب خلف التفسيرات البلاغية المستخدمة . إن الوضع مكملاً ، والنتائج التي يمكن أن نتخرج بها ، ينبغي أن تتطرق حتى نهاية الفصل ، حتى نكون قادرين على دراسة المعاني التي بها يأخذ المعنى الكلي للقصيدة شكله .

كيف سنقرأ الكلمات الثلاثة الأخيرة من هذا السطر من الإيجي العاشرة ؟^(٦) وهكذا ، فإذا حطمت بآثني أمملك ، فأني أمملك .

إن « أملك » الأولى دعمها الوزن ، فإنها مؤكدة . ولذا فإنها تخلق نبراً يمس بـ « أملك » الثانية . ولكن « أملك » الثانية ينبغي أن تقاوم جزءاً من النبر على الأقل ، إنها لا تستطيع أن تتوافق مع الوزن وأكثر من ذلك فهي تستطيع أن تتجنب تأثير التأكيد البلاغي . والمرء يستطيع أن يتقبل

أن الأذن ، التي تقود العقل برشاقة ورسوخ مكسبين كطبيعة ثانية يسبقان التفكير ، تسمع مقدماً بالخبرة . إن الأذن المدربة تشعر - أولاً - أن « أنا » أو « أنت you » الإساكن المعتادة ، ولكن غير المحبوبة ، لوضع النبر ، إن العقل الذي تسبقه مثل تلك الأذن يمكن أن يعرف أن « I » و « you » منورين سوف تتناهى أنه خارج الحلم ، فإن أبنا حقيقي يمتلك أنت حقيقي ، ولكن بتأكيد على حقيقة الإمتلاك أقل كثيراً من التأكيد على حقيقة الهوية . ومع ذلك فإن الكبت المتحرر لـ « أملك » سيكون حاداً وغير محبوب على أية حال . ومع ذلك ، فلنزع من أن الأذن الحاذقة ستجرب للمكناات بيات وتسجلها .

أو فلنتذكر نعتبر أن الأذن تستطيع أن تحل مشكلتها بجسارة وتبدل النبر في التفعيلة الخاصة . مثل موجة راسخة تصادف مؤقتاً - عقبة أكبر من أن تجرفها . وهذا سيقلل العقل على « الـ » النهائية ، وخاصة على الـ (have) . التأكيد سوف يوحى حيثما بأنانية حقيقة الامتلاك وسوف يضع نغمة جازمة متكررة . أو يمكن للأذن في النهاية أن تحاول امكانيتها الأخيرة والأكثر تعقيداً ، أن تحصل التفعيلة الأخيرة سيوندية . إنها لا يمكن أن تكون سيوندية تماماً ، بكلا المظهرين الآخرين المستقبليين نبراً موسيقياً وأطلق . ونحن نعرف ، بالطبع ، أن هذا حقيقي دائماً في تحويل الوزن إلى إيقاع ، ولكن في هذه الحالة الخاصة تمتلك امتياز رؤية بعض العناصر المعقدة بوضوح في الحركة . الـ (Have) بحكم وضعها البلاغي تتطلب تأكيداً صادقا ولكن (you) يمكن أن تترك دون نبر كافٍ في هذه الحالة ، فلما أن تصبح سيوندية رقيقة ، أو ترضى التوقع المؤسس على المعنى المقدم . والنتيجة أن سيطرة الـ (I) . التي تقاوم كونها مكبوتة - حيث يتصدر أيضاً تجنب تأثير عقبة الإنسانية - ستجسج إلى النغمة الجازمة للنبر المعامل . وأظن أن الأذن سوف تكون حساسة أزاء اختلال التوازن ، وسوف تعرض في نصف الـ (you) ولكن ليس تعويضاً كبيراً ، وتبقى حقيقة الـ (you) مسيطرة على حقيقة الامتلاك ، أو حتى تلتقي تأثيرها .

وهكذا فإني اعتقد ، أخيراً ، أن المرء يمكن أن يقول أن كل الامكانات المتضمنة في القراءة تفضلها الأذن في النهاية والنتيجة

فإنني أحب صورتها أكثر مما تفعل هي . أنا أيضاً أحب صورتها أكثر مما أحبها هي (المونث هي التي ليس له صورة ولا فكرة ولكن فقط هي .. أنسى الـ هو والـ هي) . ولأنا صورتها ، ولأن تأثيرها على يسبب لها أن تحبني . ذلك يحولني إلى حبه ، ذلك يحولني إلى صورة من صورتها . ولكن صورتها هي نوع من الفكرة الأفلاطونية التي تعتمد على (ضد الأفلاطونية) لتجربها وربما لوجودها . أنها يمكن أن تكون فكرت عن صورتها ، هي التي تجعلها تحبها وكذلك أنا لو أنني أحب صورتها ، حينئذ ستعتمد على فكرت عن صورتها ، من أجل وجودها كموضوع محبوب ، وكذلك أنا أحبها كأن حبها هو أنا . إن المماثلة قائمة على أحداث تقليدية ، وهذا قد حلت المشكلة الفلسفية بواسطة استمارة كان مفتاحها الذي لا غنى عنه ، هو البناء الوزلي .

ثموجدنا الآخرين مختصران جداً ، وسيتبرهن إلى بعض قوة (دون) لنمد المعنى التخيل بحساسية . أولاً هذا السطر الشهير من « الزفات The elique » .

أسورة من الشعر اللامع حول العمود

الأثر الأول لـ « أسورة من الشعر اللامع » هو إثارة التخيل على الطريقة التي تزد حدثة الاستعداد لتوقع خبرة جديدة ولهذا تبدو كأنها تنفتح المدى الاحتمالي للمعنى ويقدد . ولكن « حول العمود » تضع إحساساً مركزاً بالتحديد . « عمود » مطلقة ولا تحتاج أكثر من علامة وصفية مثل « ال »

امكانيات . فلذا سمعت Loveme كإيمانية فإن التأكيد سيجعل see أكثر إيمانية ، كما لو كنا نؤكد أن الأثر أكثر بروزاً من السبب ويمكن للمرء أن يقول حينئذ أن السك تقسم العلامة للمفصلة الحقيقية وتجعل ما كان شكلاً مجرداً حقيقة القيمة . والامكانيات الثانية هي ازاحة النبر الذي سيجعل Love ميسطرة على mee . يوضح مع الثغرات الناتجة للتأكيد ولتغذية المعنى . أما الامكانيات الثالثة فتتضمن توسطاً ضرورياً فيما أظن ، بين الامكانياتين الأوليتين . وهذا يعني معاملة love mee كبسوندية أخرى ، والفارسي ، متردداً بين البدائل كما ينبغي عليه ، يصبح واعياً ، أن عدم التأكد هو جزء من الغموض الأكبر للتوازن بعناية في الاستمارة الكلية للسك . ويترد للره ، إذ هو غير قادر على تقرير ما إذا كانت love . أكثر سيطرة أم mee ، ويغير على وساطة نبر كليها . وأثناء التردد يكشف المرء ازدهاراً نحوياً دفيناً : loves ، يمكن ألا تكون فعلاً بل أسياً موازياً لـ (Medall) ، وحينئذ سيكون لدينا شيء كهذا : الصورة التي تخلق وسامها mee تخلق أيضاً حبها me ، وأن حبها هو أنا وأنا حبها جاء إلى الوجود كوسام بواسطة صورتها .

دعنا نحاول نشره أكثر ، انطلاقاً من تفضيلنا هذا . أنا أحب صورتها أكثر مما تفعل هي لهذا السبب . أنها عبر صورتها وتأثيرها على ينبغي أن تحبني . إن حبها لصورتها يعطيني (متأثراً بها) وجودي في الحب ، وهكذا فإن حبها هو أنا . وهكذا

هي أن نوعاً من التآرجح الغامض يشمل (في التفعيلة الإيسوندية في المقاطع الأربعة الأخيرة) كلاً من حقيقة الامتلاك وحقيقة الهوية . كما يشملها في علاقة كل منها بالآخر اللبنيانية فيه . ولا حاجة إلى القول أن الصور التي يحاول أن يسجل هذه الأشياء الجميلة يستطلب بعض التأثيرات الخاصة . وسوف يكون ساذجاً على أية حال ، الافتراض بأن كل الاحتمالات في سطر غني ، ينبغي أن تسمح في كل أداه . وتحليل الأداء الموسيقي يمكن أن يكون مرشداً هنا .

إن الأسطر المفتوحة في نفس الأليجي تذكرنا بوقف مشابه ، حيث اللعبة بين الوزن والتأكيدات البلاغية تتصاح المعنى الاستعارى :

إن صورتها ، من أحب ، أكثر منها هي ، التي في قلبي الصادق تأثيرها الواضح تجعلني وسامها ، وتجعلها تحبني وكما يسك الملوك النفوذ ، لن نشي طوابيعهم بالقيمة ، تذهب وتأخذ قلبي بعيداً . **

لقد ركزت على السطور الثلاثة الأولى ، وخاصة مشكلة كيف تقرأ السطر الثالث . فلنكن أوليين واستقراريين يمكن اعتبار (Makes mee) بسوندية والمقطع الأول من (Hedall) منبهر بورصوح . أما Makes her . فلها تتطلب نبرتين تسبب من توازينا مع mee makes . ولأنها تتبع مقطعين منبهرين . وهكذا تتركنا مع الكلمتين الأخرتين في تسال ل (ربما أضيف أن اسبوندياتي نسية وأنها مؤسسة على معنى مركب من طريقة (دون) والوزنية وبأسلوب آخر يقول أصحاب ميلتون ، أنه لا يوجد في السطر (إلا الكلمتين الأخيرتين) لا يستطيع العمل في إطار الروية الفصحى للإيامي . الـ (and) تستطلب بعض التصلب الصناعي ولكنها يمكن أن تكون متاحة بالرصيد للترامك للأسلوب كما كان إن اسبوندياتي ، فيها أكثر ، ليست متساوية الثرات ، رغم أنها سوف تصورت بتعادل تقريبي في التأكيد ، عبر مصادر أخرى للتكثيف الصوتي وليس التوتر فقط في كل اسبوندية ، بل أيضاً في العلاقة بين الأنتين makes mee and Her .

إنني أكرر ، أنني أعتقد أن الإمكانيات الوزنية لقراءة الكلمتين الأخيرتين ثلاثة

هوامش

- من « غنايات جون دون » طبعة جامعة مينسوتا سنة ١٩٦٢ .
- والتترجة من فصل من الكتاب الذي أعده هارني جروس بعنوان بناء الشعر الصادر في أمريكا ١٩٦٦ .
- (١) الأليجي ٨ .
- (٢) الأليجي ٦ .
- (٣) الهجائية ٤ .
- (٤) الهجائية ١ .
- (٥) السوناتا المقدسة ٣ .
- (٦) القطعتان التاليتان ، وتحليلات لما قد ناقشنا سيمور شاغان وجون كرواسوم في مجلة كيثون ريفيو العدد ١٨ (١٩٦٩) .
- (٧) انظر مثلاً مقال « ملاحقة على الوزن » مجلة كيثون ريفيو العدد ١٨ (١٩٦٩) .

◆ (١٩٥٦)



شعر مترجم

مريثتان

للساعر الأسباني : ميغيل إرنانديث
تقديم وترجمة : أحمد حسان

هذا زمان المراثى . كل يوم يموت مبدع مبتلأ بحب البشر ، أو تلاحقنا ذكرى مبدع مات مدافعاً عن حقهم في الحياة .

هذا زمان المراثى . والذاكرة لمتنا وملاننا . نلوذ فيها بعبور أيام تهمز القلب بما إبتلات به من العاطفة والحياة وحتى الموت ، وننتظر إياباً محرك النار تحت رماد أبايتنا .

مع حلول ربيع عام ١٩٨٧ اكتمل العام الخامس والأربعين لموت شاعر كان يعتبر الشعراء روح الشعب بولندون ليبروا صافرين خلال مساهمة رويجونيه أهبساره وشاعره نوحاً لأجل القصم-إته ميغيل إرنانديث الذى مات في سجون فرانكو (٢٨ مارس ١٩٤٢) ولم يتعد بعد الثانية والثلاثين . وقبل عامين لحقه إلى ملكة الموت استشهاده وصديقه ورفيقه الحميم بيتشى أليكسندرى ، الذى أهدى إليه إرنانديث ديوانه « ربيع الشعب » وتخطيه فيه بقوله : « إن صوئلك وصورى بنهتان من نفس النبع . ما أفتقده في كيثارون ، أجده في كيثارتك . لقد منحنيتان ، بابالونيرودا وأنت براهين من الشعر لا تحس ، والشعب الذى أمد نحوه كل جلورى يغلى أشواقى وأوتارى باللمحة الساخنة لحركاته النبلية » .

ما أتيرودا ، الذى احتضن شاعرتنا عندما ذهب يطورق أبواب الأدب في مدريد ، نقد وطعته هو الآخر ، منذ أربعة عشر عاماً ، أقدام الغاشية التى كانت طوابيرها المتصصة قد وقطت من قبل شاعرتنا بعد أن قتلت وشردت رفاته .

شاه القدر أن يكون ميغيل إرنانديث شاهداً إستثنائياً على التحولات التى شهدتها الشعر الأسباني في منتصف الثلاثينات والتى راقت الهزة العميقة التى أحدثتها في المجتمع وفي وجدان المبدعين الشباب إلمة الجمهورية ثم نشوب الحرب الأهلية عام ١٩٣٦ .

إن التفصائل المتجدد للمذهب الأدبية والنقاء الغنائى والتسامى الباروكى ، والغليان السورديالى ، وما سقى بترغ إنسانية الفن ، كانت كلها تيارات جمالية الخمقة ومتناقضة شهدتها الشعر الأسباني على أبهى شعراء جيل ١٩٢٧ وشكلت الميراث الذى ورثه جيل ١٩٣٦ من الشعراء والذى كان إرنانديث شخصيته النموذجية .

كان الاستقبال البوى الذى تلقى به جيل ١٩٢٧ الديوان المطبوع الأول لإرنانديث « البرق الذى لا يجو » (١٩٣٦) يجعل إرنانديث يبدو أحياناً وكأنه واحد من مجامعتهم . وكأنه « إكاتب الصغير المعبرى » بينهم بتعير دالماسو ألونسو .

لكن الواقع أن الشعر كان قد حول بصره إلى وجهة أخرى مع احتدام الصراع الاجتماعى .

تمثل إرنانديث ، مع أبناء جيله ، تناقضات الباروك ، من خلال جونجورا ، الذى إجتمع على توقيفه شعراء ١٩٢٧ ، وقُذِر جازيلباسو ، وأدرك المعنى الكرون والمدمر للذات التى تنطوى عليه قوة الحب في شعر بيتشى أليكسندرى . وفتح من نيرودا نوافذه على الصراع الدائر حول . ومن ثم فاجأت الحرب الأهلية في أكثر الأوضاع ملاممة لتبلور شعره على أساس قناعات أساسية اكتسبها في خضم التحولات : فقد أصبح الشعر بالنسبة له جوهر الشعر الذى يجد جلوره في الأرض ؛ والشاعر هو مفسر ومترجم لشاعر جماعية ، ومهمته توجيه بصر وقلب الناس إلى الحقائق الشعرية التى هى أجل القصم ، والتى تمثل إتمكس الحقائق المعاشة ، وقدر الشعر ، لهذا السبب هو أن ينتهى بين أبهى الشعب كما كتب لأليكسندرى .

من يُبل سراويل كثيرة على مقاعد الدرس . فقد دفع الغفر إياه إلى التزاعه من المدرسة ميكرا ليلسده في الرعى ولى توزيع الحليب على البيوت . لكنه لم يكتف عن تكثيف نفسه لماتها كل ما يصل إلى يديه من كتب . وواظب على الاجتماع في أحد دكاكين القرية مع حلقة من الأصدقاء يكتبون ويتناشون . كانوا أول المستمعين إلى شعره والتحمسين له . وكان من أقربهم إليه رامون سيخا الذى « مات عنه لكن صمعه البرق » ، والذى رثاه شاعرتنا وهو يتعجب مفردات الفقدان والغياب التى سكبكر معه . نفس الأصدقاء جمعوا دراهمهم القليلة ليتهوا له تذكرة الدرجة الثالثة إلى مدريد ليقدّم نفسه إلى أقباليه ، وليرث فيهم الأعصاب والدهشة ليساطة وقواضيه وحيويته السابعة .

هناك صادق أليكسندر وروى نيرودا أن رأسه الشبيهة بشعره البطاطس المتزعة حديثاً من الأرض تحمل روحاً جديدة مفتوح للشعر الأسباني ألفاً جديداً .

وحين نشبت الحرب الأهلية لم يتردد في الانضمام إلى قوات الجمهوريين وانخرط في « ميكروونات الجبهة » وأخذ يكتب الأشعار ويلقيها في الحفلات للجنود الجمهوريين ومن خلال مكبرات الصوت للجنود المناهضين . واتسع شعره ليشم المروية والتجنيد البطولى ، والتهكم المقتاتل ، و الموضوعات الاجتماعية وامتزجت الحموم الاجتماعية يدمج الحب كى امتزجت نزعتة الغنائية بعناصر ملحمة تعبر عن معانيات وآمال المجموع . وظل جوهر شعره أجب للأرض وللشعب الذى يود أن يدافع عنه بالقناه ويدين أعداءه .

وهذه هزيمة الجمهوريين قبض عليه عند محاولته الفرار سباحة إلى البرتغال وأخذ يدع السجنون حتى مات تحت وطأة حزمة من الأمراض .

وطوال حكم فرانكو ظل شعره محظوراً على مواطنيه . لكنه بقى مثلى بذرة دفينة استمد منها شعر ما بعد الحرب واحداً من أقوى المؤثرات التى أسهمت في تجديده .

كان إرنانديث يؤمن بأن كل شاعر يموت بترك بين يدي آخر آلة موسيقية ، ميراثاً يأتى من أزيالة العلم إلى قلوب الشعراء المبعثرة . لكن كيف نرثى شاعراً كهذا ؟

ليس أفضل من أن نرثيه بلسانه . وما هنا إثنان من مرآية الأولى من رثاه رامون سيخا من ديوان « البرق الذى لا يجو » والثانية في رثاه جازيلبا لوركا ، الذى احتفظوه من أجليه شأياً فكان لونه وقع الصافعة . وتصدر مرثية لوركا ديوان « ربيع الشعب » الذى أهداه الشاعر إلى أليكسندرى الذى ظل يتذكر صديقته حتى رحل عنه منذ أكثر من عام .

مريثتان في رثاه عصر جيد كامل نحت إرنانديث عذاباته وأشواقه من رخام الكلمات النابض الحارق . ندير أعيننا إلى أملا في عصر جيد يأتى ، ويتذكر أكل أعزاه في فقدان شاعر سوى أن تستقر قناته بين يدي آخر

● مراثية

(في أورويولا ، قربته وقربى ، مات عنى كمن صفقه البرق رامون شيخه ، الذى شد ما تحابينا)

باكياً ، أود أن أكون
بستان الأرض التى شغلها وتغصبها ،
يا رفيق الروح ، قبل الأوان .

بيننا ألى ، الذى لا يجد متنفساً
يفذى الأمطار ، والمحارات ، وآلات الأرض ،
سأمنح قلبك غذاء
للخشخاشات الواهنة

من فرط ما يجتمع فى جنبى من ألم ،
أما يؤلمنى حتى النفس
صرعك لظمة قوية ، ضربة ثلجية ،
بلطة خفية وقاتلة ،
دفعة وحشية

ما من امتداد أكبر من جرحى ،
أبكى مصيبي وتضافرها على
وأحسن بموتك أكثر مما أحسن بحياتى
أسير فوق بقايا أعواد المتوفين
ودون دفن من أحد ودون عزاء
أمضى من قلبى إلى شئون

مبكراً بدأ الموت تحليفه
مبكراً بكر البكور
مبكراً تتدحرج فى التراب .

لا أغفر للموت العاشق ،
لا أغفر للحياة الغافلة ،
لا أغفر للأرض ولا للعدم .

فى يدى أرفع عاصفة
من الأحجار والبروق ، والبلطات ذات الصرير
عطشى للنكبات وجائعة .
أود أن أعض الأرض بأستانى ،

أود أن أمزق الأرض جزءاً جزءاً
بعضعضات جافة وساخنة

فى يدى أرفع عاصفة
من الأحجار والبروق ، والبلطات ذات الصرير
عطشى للنكبات وجائعة .

أود أن أعض الأرض بأستانى ،
أود أن أمزق الأرض جزءاً جزءاً
بعضعضات جافة وساخنة

أود أن أحفر فى الأرض حتى ألقاك
وأقبل جمجمتك النبيلة
وأحرر فمك وأعود بك

ستمود إلى بستانى وتبقى :
فوق الدعامات العالية للأزهار
ستحلّق روحك راعية النحل

ذات خلايا الشهد الملائكية والنمنمات
ستمود إلى هذهدة شقوق الأرض
التي يجرئها الأجراء العاشقون

ستبهج ظلّ حاجبى
وستمضى خطيتك والنحل
إلى كل صوب متنازعين دمك .

قلبك ، الذى صار خملاً بمعداً ،
يدعو إلى حقل من اللوزات الزبدية
صوت النهم المحبّ

إلى الأرواح المجنحة بلون القشدة
لورود اللوز أدعوك ،
فعلينا أن نتحدث عن أشياء عديدة ،
يا رفيق الروح ، يارفيق ◆

(١٠ يناير ١٩٣٦)

● مراثية أولى

(إلى فيدريكو جارتيا لوركا ، شاعر)

الموت ، بالحراب الصدئة
وفي زى القتال ، يعبر القفار
ليمطر ملحاً ، ويثر جهاجم ،
حيث يزورع الإنسان جذوراً وآمالاً

باخضرة الإتساعات ،
مق تسود البهجة ؟
الشمس تحترق الدم ، تغطيه بالفخاخ
وتجلب الظلمة الأشد حلقة

الأم وعباته
يجثان مرة أخرى للقائنا
ومرة أخرى أدخل منهمراً كالظفر
إلى درب النحيب

دائماً ما أراهن
داخل ظل الصبار الخشن هذا
المزدحم بالعيون والتمتمات
الذي على مدخله قنديل من العذاب
وعقد محموم من القلوب .

وددت لو أبكى داخل بئر ،
في ذات الجذر الأسيان ،
للماء ، للشهقة ،
للقلب :

حيث لا يرى أحد صوت ولا نظرق
ولا يبقايا دموى

أدخل وبيداً ، تجرّ جهيق
وثيذاً ، ينفطر قلبي

وثيذاً ، ومُتنداً وحالكاً
أعود للبكاء عند قدم قيثارة

من بين كل موتى المراثية
دون نسيان صدى أيهم
تنتقى يد نحبي واحداً
لأنه رنّ في روحي أكثر منهم .

فيدريكو جارتيا
حتى الأمس كان يُدهى : واليوم يُدهى تراباً
بالأمس وجد مكاناً تحت ضوء النهار
واليوم يضمّمه القبر تحت العشب

شَدُّ ما كان ! شَدُّ ما كنت وها لم تعد !
بهجتك المتوثبة ،
التي كانت تهيّج طواير أوجنوداً ،
تنزعها من بين أسنانك وتلقيها ،
وها أنت تصبح حزينا ، ولا تعود تشتهي
سوى فردوس التوايت .

لو نهضت لرأتك بين الحاجبين
مرتدياً هيكلاً عظيماً
راقداً في الرصاص ،
متحصناً باللامبالاة والجلال .

الريح التي تحرف الأسابيع
جرفت حياتك حياة ذكر الحمام ،
التي كانت تُلَفُّ بالرَّيْدِ
وبالهديل الساء والتوافد
كطوفان من الريش

يا بن عم التفاحات ،
لن يقدر على نسفك السومس ،
لن يقدر على موتك لسان الدود ،
وحق تمنع ثمرتها عفتواناً وحشياً
ستختار شجرة التفاح عظامك

ينبع لعابك وقد طُبر
يا بن الحمامة ،
يا حفيد القُبْرة والزيتونة :
دوماً ستصبح بينا الأرض تروح ونحى ،
زوجاً لنبْة الخلود ،
أباً غصباً لجُزْعة الجدلى .

لن يجرفوا عظامك ، لن يُذروها ،
يا زكّان الرّحيق ، يا إعصار أقراص الشّهد ،
أيها الشّاعر المصفور ، الحلو ، المر ،
يا من في حرارة القبلات
أحسستَ بين صَفَيْنِ ممتدين من اللّكلمات ،
حباً ممتداً ، وموتاً ممتداً ، ولها ممتداً .

ما أبسط الموت : ما أبسطه ،
لكن يا له من مقتصب جائر !
لا يعرف السرّ وثيلاً ، ويطعن
في أقلّ اللحظات توقفاً لطمته العكرة .

لكى تصاحب موتك ،
تأثّر لتزحم كل أركان
السّماء والأرض حشود من النّعم
يروق ذات ذبذبات زرقاء
صاجات تهبّال أكواماً
أفواج من المزامير ، والطبول والفجر ،
أسراب من التحلّ الطنّان والكمّنجات ،
عواصف من القنّيات وآلات البيانو ،
ودفقات من آلات النّفخ والأبواق .

أنت ، يا أكثر الصّروح شموخاً ، مُهتّم
أنت ، يا أعلى البواشق تحليقاً ، منزع الريش
أنت ، يا أقوى زفير ،
صامت ، أشدّ صمتاً ، أشدّ صمتاً

فليسقط دمك البهيج ، دم الرّمان
كما تهوى المطارق العاتية ،
على من كنتم أنفاسك .
ولتسقط البسقات والمتاجل
فوق البقعة التي تخضبها جبهته

صامت ، موحش ، ومترب
في الموت الموحش ،
يبدو كأن باباً أغلق
فحبس لسانك ، ونفّسك .

يموت شاعر فيحبس الكون
أن بأحشائه جرح الإحتضار
زلزلة كونية من الرّحفات
تصدّع الجبال برهبة ،
ويصدّع بريق الموت رحم الأنهار .

أخطو مع ظليّ
وكاننى أخطو مع ظلك
عبر أرض يفتشها الصمت
ويروق للسرو أن يجعلها أشدّ ظلمة

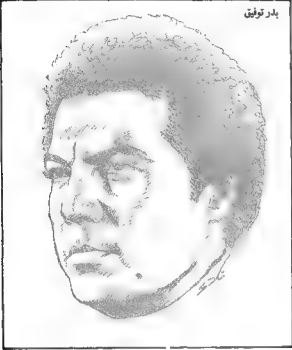
أسمع قرى من الآهات وودياناً من العويل
أرى غابة من العيون التي لا تنجف أبداً ،
طرقات من الدموع والعباءات :
وفي دوامة من الرياح وأوراق الشجر ،
جذّاداً إثر جذّادٍ إثر جذّاد ،
نجيباً إثر نجيبٍ إثر نجيب .

عذابك يطوّق حلقي
كحبل مشنقة
وأجرّب شراباً جنائزياً
أنت تعرف ، يا فيدرىكو جارثيا لوركا ،
أننى عن يعاقرون موتاً يومياً



دراسة

بدر توفيق



عن الشاعر بدر توفيق

د. عبد الوهاب المسيري

بدر توفيق ، هو شاعر و اللحظة القلة ،
والمصطلح الفريد والرؤية البطولية التي
لا تخشى مواجهة النكبة التي حاثت
بالإنسان . الكلمات رجال والحروف
سيوف ، والشاعر يمتلك صهوة الجواد
بيجاسوس ويستلهم ربات الشعر والحرب
والصبر ، ويبدأ في رحلة ليس لها من هدف
واضح ولا نهاية معروفة ولكنه كبطل
مأساوي معاصر يصبر على رحلته ، فهي
قيمة في حد ذاتها ، وهي وحدها تضيئ
المعنى على عالم يفقد إلى المعنى والدلالة على
تفاصيل تفنن في الدلالة - أن الرحلة إلى
إيثاكا أهم من الوصول إليها ، والوقوف على
الاحلال لم يكن مجرد رثاء أو حزن من أجل
الذات . وإنما هو تصميم على الاستمرار
وتأكيد لما هو إنسان ومخلص ضد كون

أما قصيدة « تقويم جديد من فصول الخفاف » فهي خير الأمثلة على النوع الثالث الذي تغلب عليه التزمة الكونية :

أخرج في الصباح ناشراً عيون في شعاع الشمس

معتقداً أن بهاء الضوء
يفغر ما بداخل من آخر الذنوب حتى

اليه
أخرج في النعاس هذا الدفء
لكنتي أعود عربان الضلوع مستباح

الراس
بين القديم والذلي ليس له جديد

من يحمل الأحرار عن قلب أحب ،
ولم يجد في اختلاف الوقت والموايد .

ولا يمكن الزعم بأن شعر بلو يضم

رؤيتين مستقلتين الواحدة عن الأخرى ،

ولكنه يمكن القول أن القصائد رغم وحدتها

الفنية الأساسية ورغم انتمائها لنفس العالم

الشعري المتكامل ، إلا أن العنصر التاريخي

يغلب على بعضها ، ويغلب العنصر الكون

على البعض الآخر ، ففي القصيدة الأولى

يبرز وجه الوطن منتصراً نتيجة لفعل إنساني

حر يتم داخل الحدود الاجتماعية التاريخية

ونتيجة للموت والفناء . أما القصيدة الثانية

فتقدم فيها التواريخ تماماً (أو يكاد) بل

وتتقدم فيها دورات الطبيعة – فالفصول

الأربعة ، رغم تماقيها الصوري ، أصبحت

كلها فصول عقم وجفاف – والصيف مثل

الخريف والربيع والشتاء ، كلها فصول

تذبل فيها الأوراق وتسقط باسفة . ولذا

فالشاعر يعود في فصل الصيف عرباناً ،
والعري هنا ليس هو رمز البراءة والعودة إلى

الحالة الأدمية (نسبة إلى آدم) ولكنه عرى

من أصبح بلا ماري ومن فقد المعنى . وإذا

كانت الرؤية التاريخية تترجم نفسها إلى

تعالف منطقي أو شعري للصور وإلى غناء

قارلوية الكونية تترجم نفسها في المكان إلى

قراغ وفي الزمان إلى صمت . ولا مجال

للحرية الفردية أو للإرادة المستقلة ،

ولكن – وعلى الرغم من كل هذا – لا نعدم

أن نجد إشارات كونية في القصيدة الأولى

وتلميحات ذات طابع تاريخي في القصيدة

الثانية . ففي قصيدة « وجه مصر » ثمة

إشارة إلى الحزن وإلى زمن « ردي » تصنعه

الحروب ويولد من تكاثر القتل وتضافر

الاشلاء ، وفي القصيدة الثانية ذات البعد

الكوني ، ثمة إشارة إلى القديم الذي ليس

المقطوعة الثانية تسمع عبارة « بحر الزمن
الرجي » ، وهي عبارة نجد فيها إصداه
لرؤية صوفية أو كونية توحي بأن النكبة التي
يواجهها شاعرنا قد تكون لها جذور
اجتماعية ولكنها تخطي عالم الظواهر
الاجتماعية والتاريخية لتشمل الكون بأسره
ووصح الإنسان فيه . وفي ديوان الشاعر
الأخير رماذ الميوت تغلب الرؤية التاريخية
على بعض القصائد بينما تغلب الرؤية
الكونية على معظمها والمقطوعة التالية من
قصيدة « وجه مصر » مثل طيب على قصائد
النوع الأول :

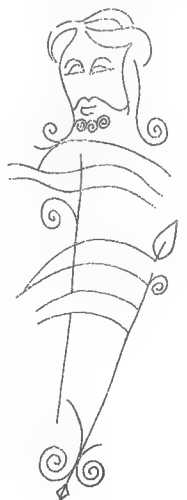
في زمن تصنعه الحروب
يتطق قلب الوطن المغلوب

ينفض وجه الشرق في نوافذ الغروب
ينفض وجه مصر متحد السمات

متصصراً بالحزن والتماصك المؤمن
والرصاص والتأملات

متصصراً بالموت والفناء .

في زمن يولد من تكاثر القتل ومن تضافر
الاشلاء .



لا بكثير بنا كثيراً ولا يجعل بأفراحنا
أو أضرارنا ، ولذا لا يبدى في الصحراء
سوى الغناء – وإمام العلم لا غلغ سوى
الكلمات ، وإحداً لو كانت منظومة .

ولد بدر توفيق بمدينة النيا وغاردها طفلاً
إلى بني سويف . وقد تمكن من الالتحاق
بالمكتبة الحربية بعد ثورة ٢٣ يولية ١٩٥٢
واشترك في معركة السويس عام ١٩٥٦
والين عام ١٩٦٣ ويونيو ١٩٦٧ . ولكنه
اعتزل الحياة العسكرية ليستأنف دراسته
فدرس الأدب الانجليزي والامريكي ثم
سافر الى ألمانيا حيث درس اللغة والأدب
الألمانيين . وقد عمل بدر في الترجمة
الصحفية ، كما قام بترجمة العديد من
القصائد الانجليزية والألمانية إلى العربية ،
وله مقالات عن شعراء مصر المعاصرين
وأعلام الأدب الأجنبية .

وقد نشر شاعرنا أولى قصائده في نوفمبر
١٩٦٢ ثم توالى بعد ذلك القصائد
والداوين فصدر ديوانه الأول « إيقاع
الأجراس الصلدة » عام ٦٥ ، وديوانه الثاني
« قيامة الزمن المفقود » عام ١٩٦٨ ، وله
مسرحية شعرية أذاعية بعنوان « الإنسان
والآلهة » أذيعت عام ١٩٦٩ وصدر ديوانه
الأخير رماذ الميوت عام ١٩٨٠ .

ويمكننا أن نبدأ رحلتنا عبر عالم المنشد
البطل الحزين بعرض لقصيدة « كتابة على
شاهد حياة » وهي من ديوانه الأخير ، يبدأ
الشاعر القصيدة بأن يعلن احتجاجه على
الثروة اليومية التي لا تفيد وحمل الأحياء
الذين يتحركون وكأنهم في مجتمع الأموات .
وهو يضم صوته إلى صوت الفقراء
الكاكين وإلى صوت المحاربين الذين
يرفضون راية المسامحات ، ويعبر عن
استمرازه من أن الحياة بدلاً من أن تكون
الفرس الملكي الذي يحمل به تصبح « فرسا
تفقد لاستيقاظ المراهات » وفي وسط الثروة
والأحلام الضائعة يظهر وجه الطفل شاعداً
على حياة المقم والمجادلات فتلهب نظرتة
وجنها بسيف اللوم ، وفي فشلنا نحتمى بما
تبقى في مقابر التواريخ وأجماع الحضارات .
وهذا المستوى من القصيدة تعبير عن
الاحتجاج على الظلم الذي يلحق بالإنسان
في المجتمع ، والطفل كرمز للبراءة التي لم
تفسدها الحياة ولا التاريخ رمز متداول في
الشعر العربي الحديث . ولكن ليس هذا هو
المستوى الوحيد في القصيدة ، ففي المقطوعة
الأولى ، وفي وسط المصطلح الاجتماعي ،
تبرز عبارة « الموت واحد فقط » ، وفي

له جديد - وهذه إشارة للزمان التاريخي
(على الرغم من أنه زمن مغلق) .

ولعل من أهم قصائد الديوان ، ومن
أكثرها نجاحا في المزج بين المتعصرين
التاريخي والكوني ، بحيث لا يمكن أن
نفصل الواحد منها عن الآخر ، قصيدة
« الوطن » :

(١)
أهل أيامي التي أنفقتها بالجدل القيم
والمنازلات

وفي مدى الرؤية يمتد الطريق ،
لا علامة تلوح
ولا خطى على الأديم من ملامح البشر
أنتسم النقش بين العقل واللا عقل
حتى إذا ما احتدمت مطرقة الخطأ
بجني وجهك الخفيض
مسافر ينفض عن دروعه الصدا
أسمع صوتك المهيب
يرقا دمع الجسد الذي اهترا
يا أيها الحق الوحيد
يا وطني

(٢)
أعرف في سواد عينيك انتظاري
وأعرف احتضاري
يا وطننا وسدت تربته
وجه أبي المضي .. يفظلته
.....
في اللغة المختلفة
أفألك

وفي التعابير التي لم يتضج السمع على
مرامها
وفي التباير التي تشع كالأحلام ثم
تنطفئ
وفي التصاوير التي لم تعتمد العين على
مدلولها
وفي المسكارة التي لم تألف النفس
ارتيادها .

أفألك ، حين يصعب القصيد
حين يصير اللفظ دمعاً
ويصبح السكوت مقصلاً
(٣)

يا زمناً بأكملة
يا شجناً تواصلت أسفاره صبرا نصيرا ،
ثم صبرا ثالثا ، وخامسا ، وسابعا ،
وعاشرا



الجدل والمنازلات بين العقل واللا عقل ،
إلى أن تهوى مطرقة الخطأ . حينئذ يظهر
الوطن في كماله وتكامله ، نرى وجهه ثم
نسمع صوته ، فتتلاشي التفاصيل ونصل
إلى الجوهر : إلى الوطن باعتباره الحق
الوحيد . ويناء الجزء الأخير من المقطع
الأول يترجم هذه الحركة بشكل مرئي على
الصفحة ذاتها إذ تتناقص الكلمات حتى
تصبح كلمة واحدة يتوحد من خلالها الشاعر
العابد بالطلق .

يا أيها الحق الوحيد
يا وطني .

أما المقطع الثاني فهو مقطع الوصول
حيث يتغنى الشاعر بمعرفته بالوطن فهو
يعرف فيه انتظاره واحتضاره . وهو لا يراه
في التعابير والتباير وحسب وإنما يراه في
المسكارة أيضا . إن الوطن - هذا المكان
التاريخي الصميم ، وهذا الزمان الذي هو
امتداد لنا ونحن امتداد له - بدأ يتحول
بالتدرج من مجرد مكان وزمان إلى مطلق
يعلو على كل الظواهر . ولذا ففي القطوعة
الثالثة يصبح الوطن زمنا بأكمله يحكم
الشاعر على الزمان والمكان النسيبين من
منظوره ، فلا يرى سوى الآلام المستمرة
والحدائق الجرداء ومدن التسويق ، ثم
تنتهي القطوعة بالشاعر مفتشا عليه من هول
ما يرى . والأغيا هنا هو علامة السقوط
الكامل والإطلام التام ، ولكنه انطلام
مؤقت ، رغم حتميته ، تماما مثل تجارب
المتصوفين ، حينها تحف بتابع الوصل
ولا يحظى العابد برؤية وجه حبيبته
ومعبوده . وتصل المقطوعة الرابعة
ما انقطع ، فيفتيخ الشاعر بالوطن -
الطلق ، ولكنه يحاول أن يستعيد مرة أخرى
البعد التاريخي فيؤكد ارتباط الوطن
بالذاكرة ، فقد ورث شاعرنا كل سماته
العادية والبطولية عن الوطن ، والوطن هو
النقطة التي تتركز إليها كل علاقاته
الإنسانية . ولكن الغناء يتحول إلى مرثية
إذ أن الذاكرة بدأت تفقد ما ورثت ولذا
يتشبث الشاعر مرة أخرى بالوطن باعتباره
الثبات .

يا أيها الحق الوحيد
يا وطننا في القلب متفيا
مدينة مزانة تهبأت لمقدم العروس
من بلادها الثابتة البعيدة .

إن الوطن هذا المطلق النسي ، هذا
القاصي الداني ، نفي بعيدا ولكن في قلب .

هأنذا في مدن التسويق
وفي الحدائق التي هاجر عن أبوابها
المغلقة الشجر
أنأش الحجير ..
أسقط مفتشا على من فداحة النظر
(٤)
ورثت عنك الحزن منذ مولدي
الغضب النبيل والصراحة الشجاعة
ورثت عنك الصدق والأمانة الرفيعة
يا أيها الوطن
ياملئني خنولتي ، عموقي ، ياوجه
اصدقائي
ماذا أقول الآن بعد ما انقضى الزمن ،
وافقدت ذاكرتي الميراث ..
يا أيها الحق الوحيد
يا وطننا في القلب متفيا
مدينة مزانة تهبأت لمقدم العروس
من بلادها الثابتة البعيدة
(٥)
الشعر أحوالي ،
وكل عنة قصيده .

ثمة حركة أساسية في القصيدة تبدأ في
التفاصيل المبشرة وتنتهي في قلمس
الاقداص . في المقطع الأول نبدأ في عالم
التاريخ - عالم الأيام التي تتعاقب وتضيق في

الشاعر، وهو مدينة مزدانة لتقديم عروس ولكنها تأتي من بلاد ثائية . يلهث الشاعر ويجهد كي يحيط بالقرب البعيد ، بالكائن الموضوع الذي لا يضرب بكثرة في الأرض وإنما في قلب الشاعر ذاته ، ولذا يستخدم هذه الصور والمصطلحات المتألمة .

وتنتهي القصيدة بمقطوعة قصيرة مكونة من سطرين تسم بالصفاء وبما يشبه الرضا : الشعر أحوال وكل غنة قصيدة .

وتبدو خاتمة القصيدة وكأنها فجائية ، وهي على مستوى من التسويات كذلك ، إذ يتحول الحديث عن الوطن إلى الحديث عن الشعر وعن الشاعر . ولكن الشاعر لماهر كان قد أعدنا لهذه اللحظة ، ففي بداية القصيدة أشار إلى الجدل والتناقض أي إلى الكلمات الفارغة والتي لا دلالة لها كما أنه حينها يذهب إلى مدن التسويق فهو لا يناقش إلا الحجر أي أنه يعود للكلمات التي تولد ميتة وللنفاش المقم . في مقابل هذا يظهر الوطن كصورة تتخطى الكلمات وكصورة مهيب ولكنه مسموع أي أن الوطن يصبح هنا الكلمة الخفية التي لا تتجسد بالضرورة من خلال الحروف ، وروابط الوطن بالكلمة يظهر كذلك في رؤية الشاعر له في اللغة المختلفة ، « وحينا تتعسر الولاية ولا يولد القصيد ، أي حينها تحزنه الكلمات الإنسانية ، يلقي شاعرنا الوطن ويجهد حينها تتجسد الكلمة دعما وحينها يروى السكونت عليه وكأنه مفصلة . ونعرف من القصيدة كذلك أن الوطن قد علم شاعرنا الصراحة الشجاعة والصدق أي علمه المقدرة على التعبير الصادق الجسور ، فالوطن ليس كلمة تتخطى كل الكلمات وحسب وإنما هو أيضا كيان ينبع شاعرنا القدرة على تلك ناصية الكلمات ، أي أن الوطن ، الذي أصبح مطلقا بملو على الزمان والمكان ، على الرغم من تجليته التاريخية ، أصبح أيضا الكلمة الصادقة التي تمثل على كل الكلمات وأصبح يعنى من المعاني الشعر الذي ينبع من التاريخ ويحكم ويشهد عليه ، إن الشاعر الذي توجد بالوطن المطلق يتنحدر هنا بالشعر فيصبح الشعر أحواله (بكل معاني الكلمة الصوفية) وكل كيانه .

ولكن التوجد لا يقضى على الأحرار ، كما هو الحال في الشعر الصوفي ، وإنما يزيد من الإحساس بها ولذا فحياته كلها عن .

ولكنها ليست عن مجرد فجة عامة تطحن الشاعر وإنما تتحول إلى أشكال مفهومه إذ تصبح كل غنة قصيدة - أن المقدرة على الإفصاح هي ضرب من ضرب الخلاص ، ولكنه خلاص قد يؤكد للناس ولا يرب منها .

يقول الشاعر في قصيدته أنه يجد وطنه في التماير التي لم ينضج السمع على مرماها وفي التصاير التي لم تمتد العين على مدلولها وهذه الكلمات هي خير وصف لأشجار بدر توفيق ، فشعره لا يكف عن مباغتته ، فهو يشير في إحدى قصائده إلى تماسك القواد أو تمزق العلاقة ، ويتحدث في أخرى عن « ساعة الحب الرمادية » وفي كلا التين مزج الشاعر عنصرين متنافرين مما جعل التركيبة اللغوية فريدة وأحيانا متفجرة وفي قصيدة « الوطن » ثمة تراكيب لغوية تتبع هذا النمط فالشاعر يتحدث عن « احتدام مطرقة الخطأ » ، والاحتدام كلمة غريبة حد ذاتها ، وفي السياق الذي ترد فيه تتوقع منه أن يستخدم بعدها كلمة النفاش ، والمطرقة هي الأخرى شيء مألوف ، أما كلمة الخطأ فهي كلمة من الشروع بحيث أنها فقدت كل حبتها وتوئلتها ، ولكن حينها تتمزج الكلمات الثلاث فإن النتيجة هي عبارة جديدة كل الجدة فريدة كل الفريدة . وهذا الجدير بالذكر أن الشاعر في نفسه التراب ولكنه هنا ينفض الصدا عن دروعه . وفي المقطع الثالث يجدر المصطلح الرومانتيكي أحاسيسنا إذ تنتقل من مدن التسويق إلى الحدائق التي هاجرت الأشجار منها ونسمع الشاعر وهو يحاول عيشا محاورة الحجر ثم يباغتنا بيت موعلا في ثريته « أسقط منشا على من فداحة النظر » والبيت في خلوه التام من المجاز وفي ابتعاده الكلام عن اللغة غير المألوفة قد اكتسب المقطوعة الرومانتيكية صلاية وقوة وأصبح لها بمثابة العمود الفقري يتخذها من السقوط في الحزن العالم والضبابية التي تطمس الحدود . ولكن - والأهم من هذا - يكتب البيت فرياده خاصة بسبب وجوده في وسط المصطلح الرومانتيكي ويصبح في ثريته وكأنه حكم نهائي على العالم الرديء لا يقلل أي عجاجة أو اعراض .

ولكن الفريدة الحقيقية في شعر بدر ، وفي هذه القصيدة على وجه التحديد ، تتضح أكثر ما يتضح في بناء الصورة الذي لا يختلف في كثير من الوجوه عن الأبنية اللغوية التي أشرنا لها . فالصورة عند بدر

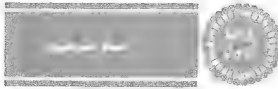
عادة ما تبدأ بجانب مرئي ، فالزمن هو الشجن والشجن مثل الأسفار المتواصلة . وحتى هذه اللحظة لا زلنا ندور في عالم الصور التقليدية المربة حين يشبه الزمان بالكتاب الذي لا تنتهي صفحاته . ولكن الشاعر يفاجتنا بقوله « تواصلت أسفاره صبرا فصبرا / ثم صبرا ثالثا ونخاسا وسابسا وعاشرا » فكلمة سفر « استمدت كلمة « صبر » بقولنا الشاعر في عالم إلى آخر . وفي القصيدة يقول الشاعر :

يا وطنًا وسدت ثريته
وجه أبي الهوى . . يفظته .

ومرة أخرى نجد نفس الانتقال الهاديء الفجائي فالتربة والوجه المضيء عنصران مرتبطان أما البقطة فهي عنصر لا يستمر بسهولة مع العنصرين السابقين ، ولذا فهو يضيء عليها الجدة . والصورة هنا ، شأنها شأن اللغة ، لا تترك المقارء مسترخيا في دروب المألوف بل تفرض عليه أن يكون يقظا دائما لا يستسلم لرؤية الشاعر وإنما على ما يكشفها بنفسه دائما - لا يتشبه لا يرى ما يتخيل ويرى الشاعر بل عليه أن يتأمل فيه ، فالصورة عند بدر ليس لها مركز مرئي ، قد تبدأ في العالم المرئي وفي تفاصيل وجزياته ولكنها تغادره وتحلق فوقه ، ثم تتماثل وتتصيح حتى تفقد الصورة أي دلالة مرئية وتتوحد دلالتها مركبة تتطلب من القارئ أن يعمل ذهنه ووجدانه ، قلبه وعقله ، عاطفته وفكره إن أراد أن يصل إلى مرام الشاعر . والصورة بهذا تعتبر خير تعبير عن عالم بدر الذي تمتد جلوه في التاريخ وتحاول إحصائه أن تصل إلى الكون بأسره .

إن هذا الشاعر يتطلب من قارئه أن يكون منتبها كجندى يقف على حدود الوطن ، وهذه الاستعارة تتواتر في شعره . فماله يحقق شيئا من التماسك من خلال القيم البطولية العسكرية . فالوطن يظهر أول ما يظهر كقارص عارب ينقض عن دروعه الصدا يعلم شاعرنا الغضب النبيل والصرامة الشجاعة ويورثه الصدق والأمانة الرفيعة .

إن هذه المجموعة من القيم تستحضر لنا علما تختلف عن مدن التسويق والشرورة العقيمة ، وهي وحدها تجعل الشاعر قادرا على الاستمرار والصبر البطول - شاعرنا الذي يمتشق الكلمات ويحمل الوطن في قلبه .



قصيدة للشاعر السريالي المصري جورج حنين

وقد قاد موقف « عدم التدخل » إلى حرمان قوى الثورة الأسبانية من المساعدة العسكرية ، بل وترتب عليه الامتناع عن بيع الأسلحة لحكومة الجبهة الشعبية الأسبانية الرسمية وذلك في الوقت الذي كان هتلر وموسوليني يزودان فيه فرانكو بالجنود ويحدثن الأسلحة !

والحال أن « عدم التدخل » هذا ، والذي التزم به ستالين كذلك حتى أول أكتوبر ١٩٣٦ - رغم اتساع مجال عمليات الفاشيين الأسبان المضادة للثورة على مدار أكثر من شهرين - كان أحد الأسباب الرئيسية التي قادت إلى سحق الثورة .

وقد قوبل موقف « عدم التدخل » بالاحتقار الذي يستحقه من جانب الثوريين الأسبان ومؤازريهم الذين اعتبروا ليون بلوم وستالين خونة الثورة الأسبانية .

وتعبر قصيدة « عدم التدخل » عن غضب الشاعر تجاه جرائم الفاشيين الوحشية التي ساعد موقف « عدم التدخل » على انقلاط زمامها .

ومن المعروف أن السرياليين قد تعاطفوا مع الثورة الأسبانية وشاركوا في جميع التبرعات لمساعدتها . وقد اتخبط الشاعر السريالي الفرنسي الكبير بنيامين بيرى ، صديق جورج حنين ، في صفوف الجيش الجمهوري الأسباني في عام ١٩٣٦ .

نشرت قصيدة « عدم التدخل » ضمن الديوان الأول لجورج حنين : « لا مبررات الوجود » ، والذي صدر بالفرنسية عن دار نشر خوسيه كورري الباريسية في نوفمبر ١٩٣٨ . أما صورة « عدم التدخل » التي رسمها كامل التلمسان ، فقد نشرت ضمن الديوان

صباح السابع عشر من يوليو ١٩٣٦ بدأ التمرد الفاشي في المغرب (الأسبان) وفي غضون أربعة أيام كان قد امتد إلى البر الأسبان . ولم يمر أسبوع واحد إلا وكان المتمردون الفاشيون قد استولوا على حوالي ثلث اسبانيا .

كان المتمردون الفاشيون يريدون سحق الثورة الأسبانية (١٩٣٦ - ١٩٣٩) التي كانت قد دخلت مرحلة من التجزؤنة لتشر بتدمير مجمل هيكل العلاقات الطبقة الموروثة منذ زمن ما قبل الثورة ، والذي كان يشكل حائلاً أمام انتزاع الجماهير لحريتها الحقيقية . وبعد أقل من شهر واحد من بدء التمرد الفاشي الذي قاده الجنرال فرانكو ، الديكتاتور الذي حكم اسبانيا بالحديد والنار بعد سحق الثورة ، وقعت فرنسا وانجلترا ميثاق « عدم التدخل » في شتون اسبانيا في ١٥ أغسطس ١٩٣٦ .

كان ليون بلوم (١٨٧٢ - ١٩٥٠) ، زعيم الحزب الاشتراكي الفرنسي في الثلاثينات ورئيس وزراء أول حكومة للجبهة الشعبية في عام ١٩٣٦ ، تلك الجبهة التي وصلت إلى الحكم في يونيو ١٩٣٦ بدعم من أصوات الستالينيين الفرنسيين الانتخابية ، كان ليون بلوم هذا يريد من وراء « عدم التدخل » محاصرة الثورة الأسبانية خوفاً من أن تمتد إلى ما وراء جبال الپيرينيز . حيث كانت كل الدلائل تشير إلى ذلك .

ترجمها عن الفرنسية :
أنور كامل
تقديم : بشير السباعي



قدم التذلل

المجالس تطفح بجثث هائلة
الأحكام تنطق لتمزيق أسبانيا
بعنف أشد
كم تشابه كل هذه الميئات الجديدة
كم حوى الموت كل ما هو جدير
بالحياة
لم يحدث أبدا أن كان تحت اليد
للخطب والمفاتيح والتقارير هذا
القدر من اللحم
دمعة من هنا وأخرى من هناك
لم يحدث أبدا أن سقط هذا القدر
من الضحايا
والضمير معدوم إلى هذا الحد .
انظروا المدن فقدت شرايينها
شريانا بعد شريان
والقرى فتكت بها قرع شرهة
والطرق لم تعد تسلم
إلا لسواد الرعب
حيث لا يستطيع أحد أن يميز سماء
من أرض
لأنه لم يبق في الفضاء سوى بعد
واحد
هو بعد القتل
انظروا الضربات القاصمة
تستقر في جوف الشعب
والملاك الجدد للشاطئ الأزرق
يصنعون في اللحم
في هيئة الحياة مساحات من المعاناة
كل يوم
انذبوا ماسيون لحسن الحظ هناك

جندهم لم يعد يزدهر إلا فوق
الخطام
على المآتم في مدريد وبرشلونة
على الحداد في العاصمة
المضطرتين
أيها الأحياء التي خرجت من ليل
الحديد والنار ملتزمة
فلتواصل صفاراتك الحادة
صراخها
حتى تصاب بالصمم آذان الزمن
أيها الدمار الذي لا يغفر
يتحدثون عنك في وزارات
الخارجية
عن ناقلات الجرحى وصناديق
الموت والمقابر
أيها الناس أيها الحجارة عزاء
يا خرايب أسبانيا لن تكون
الأخيرة
هكذا تقرر أن يكون المصير
لا تياسوا من الأخيرة
ها هي ذى تقدم نحوكم
الحيوانات الفسيحة المبجلة
مكان لغزاة باداجوز
مكان لمن اخترعوا للمقبر شواهد
أنهم سيوزعون الصدقات من
أجل خلودهم
سيولون عنكم طقوسهم المقدسة
سيصنعون من كل طوريب قريانا
حتى تكون في النار واحتمك أبدا





عالم أحمد سويلم الشعري

أحمد محمد عطية

ويتكون عالم أحمد سويلم الشعري ويتغذى من مفرداته الشعرية المتميزة ، ومن استلهامه للتراث العربي وللتراث الفرعوني ، ومن رؤاه الواقعية والتاريخية والطبيعية ، كما يلج فنون المسرح والقصة والسينما ، ويستخدم الصور التشكيلية والألوان والحوار والمونتاج ، ويعيد صياغة التراث وإبداعه ويخلفه في مركبه الشعري الجديد والمتفرد .

وأحمد سويلم شاعر من جيل السنينيات ، جيل الانجازات والانكسارات أيضا . لذا هو شاعر وطني وشاعر قومي يعي مسؤوليته كشاعر منذ أبداع أولى كلماته الشعرية فيقرر منذ البداية أن مهمته الشعرية هي تجاوز الكلمات الجليليدية والمحموم والرؤى والمشارع الترجسية لأنه يؤمن ببلور

يتألف عالم أحمد سويلم الشعري من دواوينه السبعة : « الطريق والقلب الخائر » (١٩٦٧) ، « الهجرة إلى الجهات الأربع » (١٩٧٠) ، « البحث عن الدائرة المجهولة » (١٩٧٣) ، « الليل وذكرة الأوراق » (١٩٧٧) ، « الخروج إلى النهر » (١٩٨٠) ، « السفر والأوسمة » (١٩٨٥) ، « العطش الأكبر » (١٩٨٦) ، « أخسأتون » و« شهريار » ، ومسرحياته بالإضافة إلى مسرحيته الشعرية « العشر للأطفال التي استلهم فيها التراث وأعاد خلقه وصياغته ، ووظف الشخصيات التراثية في مركب فني جديد يمزج بين الأصالة والحداثة ، ويستوعب هموم العصر وثقافته ، مع كنهه ودراساته الأخرى المتصلة بالشعر العربي القديم والحديث . فهو شاعر جاد غزير الإنتاج ، يجمع بين اللوحة والثقافة وبين الألفام والاستلهم والدراسة .

الشعر كرابية وكلاهما للناس ، كما قال في أول قصائده « صوت الشعر » :
 يرافق الكلمات
 نحن لا جدد لنا من كلمات
 تمتص . . تنهادر في موت
 تسرق الأوباب أو ترجع نحكي
 الحشرات
 شامت الكلمة لو صارت جليدا . .
 شعرنا ليس رخاما . . وهياما
 شعرنا صوت الملايين . . وفكر التأثيرين
 وهو شوق لجديد
 وهو يلقى الموت كي يبعث حيا
 وهو يجال ليقود

ثورة الشمس على أرض الجليل
 [الهجرة من الجهات الأربع ، كتابات
 جديدة ، الهيئة المصرية العامة للتأليف
 والنشر ، ١٩٧٠ ، ص ٨ ، ٧] فهو شاعر
 مهموم بالقضايا العامة ، قضايا الأمة
 والوطن والشعب ، منذ أول دواوينه ، كما
 يعلن في قصيدته « صوت الشعر » بوضوح
 وبإشارة ، أن دور الشاعر هو التعبير عن
 الجماهير ، وأن يكون الشعر صوت
 للملايين ، وفكر الثوار ، وأن يكون ثورة
 الشمس وتساوها التي تلذب جليلد
 الكلمات .

ولأنه شاعر وطني جاد فقد رفض ترف
 وثثرة الملقين والشعراء حول إمارة الشعر
 بينا الوطن يرف بأبدى الغرياء ، كما قال في
 قصيدته الحديثة « الزمان حين لا يهـ » :
 هذا عصر . . لا يفر أن يلقى بالوطن
 إلى حب التسيان

لا يفتر أن ينتظر الشعراء
 حتى يفصل في أمر أمير الشعراء
 أو تنقف على ناصية الدرب

دراويش غناه
 والوطن التنازع في الصحراء
 يشرب في صحته الغرياء . . .

« العيش الأكبر » ، مكتبة مديوني ،
 ١٩٨٦ ، ص ٥٠

ويتوازي حله لقضايا وطنه وقضايا أمته
 مع حرصه على التجاوز والتجديد ووعيه
 بأهمية الكلمة الشعرية وضرورتها تحريرا من
 أسر النظم والغنائية والذاتية والرخاوة ،
 ونقلها إلى صميم قضايا الجماهير الجادة
 والملحة ، فإنه يجدد مكانه بين الفقراء
 المساكين ، في قصيدته الحديثة « أما بعد » :

معدرة ياسادق العرافين
 — إلى من فقرأه القوم المفكرين
 — إلى مسكين . . مسكين . .
 مسلى والشعر يساحتكم . . مسلى
 والشعراء
 لستا فرسان النظم يساحتكم
 لستا فرسان الصنعة والحكمة والإثشاء
 نحن — الشعراء المفكرين —
 جهلنا تلك الطرقات . .
 سلمنا بأخية في ساحتكم
 والإخفاق !

(المصدر السابق ص ٤٥ و ٤٦)

وهو شاعر عربي أصيل ينطلق من حب
 غامر للتراث ويستلهمه ويؤججه بقضايا
 عصره ويدمج بثقافته ورؤاه وإبداعه
 وتخياله ، فيوظف تراث الماضي في خدمة
 الحاضر ، وقد الجسور بينها . كما أنه شاعر
 مصري أصيل ، وابن غلص هذه الأرض
 المصرية العربية ، منها يستمد رموزه
 ويستلهم موضوعات قصائده ، لا يعرف
 التغريب أو الرموز والأساطير الغربية منذ
 بداياته الشعرية الأولى ، فحضر بذلك من
 آثار الغزو الثقافي في شعرنا وثقافتنا .

وإذا كانت قد شابت بدايات عالم أحمد
 سويلم الشعرى بعض التقريرية والإخطائية
 والمباشرة ، فلعل هات البدايات المعتادة ،
 كما أنها طبيعة المرحلة أو الحقبة الزمنية التي
 صدرت فيها قصائده الأولى ، وخاصة تلك
 المكتوبة بعد نكسة يونيو ١٩٦٧ . غير أن
 أحمد سويلم ، الحريص على التجاوز
 والتجديد والتقدم ، لم يلبث أن تقدم في
 طريق تكوين عاله الشعرى وقاموسه
 الشعرى ، نحو تركيب صوره وتكتيكها ،
 وشحنها بالمفردات والإيجادات والرموز
 المستمدة من التراث العربي والمصري ، ومن
 الطبيعة ، والبحر والنهر على وجه
 الخصوص — وله ديوان عنوانه « الخروج إلى
 البحر » تكاد قصائده كلها أن تكون بمثابة
 تنوعت على لحن النهر ، كما يظهر عالم
 البحر ورموزه في ديوانه « السفر والأوسمة »
 ومن خلال هذه الصور المركبة والمشحونة
 والمروحة والرمزية تتصاعد رؤى الشاعر
 واحتياجاته وطموحاته وأشواقه وأحلامه
 حول قضايا الإنسان في وطننا العربي وعلى
 أرضنا المصرية .

وفي أحدث دواوينه « السفر والأوسمة »
 و « العيش الأكبر » ، يتقدم عالم أحمد

سويلم الشعرى نحو الحكمة والنفاذ إلى
 جوهر القضايا الوطنية مزاجا رؤاه الذاتية
 بعالم الطبيعة ، النهر والبحر والتخل والزرع
 والشجر ، بالتراث العربي والفرعوني ، دون
 مباشرة أو تقرير أو كلمة واحدة من مفردات
 السياسة ، بالرغم من انعكاس تطورات قضايا
 الوطن السياسية والاجتماعية في سطور
 وكلمات قصائده الحديثة ، إذ يمتزج أهم
 الخاص بالمعالم والذائق بالووضوح في
 مركبة الشعرى الثرى المشحون بالرؤى
 والرموز والمعاني المضمرة والمضمنة ، غير أن
 الأمل أخذ يجير في قصائده المجموعة في
 ديوانه « السداس » ، « السداس »
 والأوسمة وورحت إصداء الواقع العربي
 الرديء تضيق بقوة على أحلام الشاعر
 فتجبرها على التراجع والتواضع .

وتتداخل قصائد ديوانه العيش الأكبر
 أحدث دواوين الشاعر أحمد سويلم ، مع
 قصائد ديوانه السابق « السفر والأوسمة » ،
 في التناوب والرؤية وطرق الأداء الشعرى
 بل في الصور والأشكال والمضامين . .
 فنلاحظ قصائد الديوانين يتراوح بين أواخر
 السبعينيات وسنوات النصف الأول من عقد
 الثمانينيات ، والرموز هي ذات الرموز
 المستمدة من الطبيعة ، النهر والبحر على

وجه الخصوص ، والأشجار والجبال والزرع
 والطيور والرياح . . واللحن الرئيسي هو
 مصر الحبيبة المشحونة بالبيئة القروية . وفي
 القصائد يمتزج الذائق بالووضوح ، ويتبلس
 الشاعر أهم المعالم للوطن بحيث يندوهم
 الخاص ، ويستعين الشاعر على تقديم رؤاه
 الحكيمة بالرزم البسيط الشفاف ، ويتقدم
 تنوعت على لحن الحبيبة مصر ، الوطن .
 ويعرض الشاعر هذا الحب في صور مكثفة
 متتابعة مشحونة بالمعاني والرموز البسيطة ،
 من صور الطبيعة المصرية الغنية المنوعة بين
 الريف والصحراء إلى صور التاريخ التليد
 والمجيد ، كما في قصيدته « أيجدية » :

نصفى في ماء النهر
 ونصلى الآخر في عينيك . .

أتكىء على حجر ملقى فوق الرمل
 نقشنا يوما أول أحرفنا فوقه

أشهدنا الشجر . . وأشهدنا الظير
 وأشهدنا أهرام الحطم الناذق . .

بإدلى حيك خوفا وجنوناً
 ومسافات لا يعرف أحد منا قبلتها

بإدلى حيك جسراً ممتداً . . ونخيلا
 وضافاً . .



متقش فوق اللوح المحفوظ بعنق
الأرض

كيف يحاصر مهر ههرا ..

يكبر .. يكبر

يمتد .. ويمتد ..

يسرى فيه ملح المد ..

يصبح بهرا .. تسكنه الجنيات ..

مسموح أن تمنح هذا القلب

اللغة المشية - من زمن -

أن أجمع كل ملامح وجهي المتكسرة

على الأمواج

أن أغسلها بمياه القلب الناشئة بلون

الحب ..

وأقدمها .. في ميلاد البحر ..

(المصدر السابق ص ٢٣ و ٢٤)

وفي قصيدته « حين امتد الطوفان »، وفي
تصويره للرؤيا الأسطورية للطوفان
لا ينسى الشاعر الوطن، أنه يبحث عنه،
عن الوطن الغائب مثل غياب العشاق في
هذا الطوفان. وهو يسأل ويبحث في عالم
البحر الواقعي والأسطوري. وهو يتزعج
الوطن بقرعة ذراعه الذي أصبح سيفا في
مواجهة الحيتان، ويتمسك بالوطن بالرغم
من الطوفان الذي يغمره. بهذا الإصرار
يتمسك الشاعر بوطنه رغم ما يراه من
مأساوية حاله الذي شبهه بالغرق الفائع
بين أمواج الطوفان وفي أفواه الحيتان :
انظر الآن

سوف هم الأرض .. ويتلقى الحب

ويزهو قمحي في الشيطان

سوف غد جسور .. وتقعير في أرض

الحب عيون

وتقام صلاة .. ويعود تخيل الصحراء

انس الطوفان

واسترخ على صدري الآن

صدري .. أرضك .. مهديك ..

ثمرك

لوتك في كل الألوان

وأنا سيدة الأصوات

وسيدة الألوان ..

حيث تقيب التوارس .. مفعمة القلب

حيث تفضل عيون البشر ..

قلت : لن يشد البحر قلبا تطهر

بالملاح ..

أو أعينا تنضو بالمجرح ..

أو قلما .. لا يضعضها السفح

كنت يا بحر سكر عيون

تعتصر القلب

تلطمني ساعة بالأساطير

حتى كآلى خط عصي من الموج

تحملي ساعة فوق كفيك

تمسح عني جراسي .. تدد خوفي

تضحك .. تسفر .. يهتز من صوتك

العالم الربح

تندثر الأرض .. أغمض عيني

يحملي للموج في حلقات الدوار

أجل الآن لؤلؤة القلب ..

أبدأ خطو انتصار ..

دانحلي البحر .. والششم ..

والليل .. والشمس

والسكر

كل الرؤى بين قبضة كفى احتصار

(المصدر السابق ص ٢٠ و ٢١)

وكما يعبر الشاعر عن هواجسه وعن رؤاه
وطموحاته من خلال عالم البحر وصوره
ومفرداته، كذلك يتشكل كيانه من
حيوانات البحر ومن ألوانه وأصواته، في
تنوعات سيمفونية تظهر فيها ثقافته الفنية،
الموسيقية والتشكيلية والمسرحية، كما في
قصيدته « ويولد البحر »، فهو يولد في هذا
العالم البحري، ويصور بالقليل ميلاد البحر
في صور تجمع بين التصور الأسطوري
والتصوير الواقعي، وتزج بين الواقع
والخيال. ويقرن الشاعر ميلاد البحر بميلاده
على سطح الأمواج :

يتشكل وجهي .. ينكسر بين الموج ..

.....

- هذا ميلاد البحر .. على يابسة

الانسان ! -

عن الوخر سنبلتي

كنت أرقب منعطف الليل .. عن

الرياح تنسوق

المهانين مثل .. المساكين مثل

فتروي السنايل بالدمع ..

نبحث عن وهج لا يضيح .. ا

أرحل الآن مثل الطيور الظريفة

أرحل قافلة لا تكف عن السير ..

حتى يروعي البحر .. مثل النيومة :

إن أصدلك الآن !

.....

أطرق البحر أمواجه .. شم رائحة

الدمع في القلب

هم يحاورني :

- تعلم الآن ان البحار عميقة ..

أن كل اللغات التي سوف تعرفها ..

مالحة

أن كل الجراح هنا .. قاتلة !

.....

قال : سوف أضيئك في الملع .. تسقط

فيه

(المصدر السابق ص ١٥ و ١٦ و

١٧)

وعلى هذا النحو من استلهم عالم البحر
ومروزة يضي الشاعر أحد سويلم، في
قصيدته « الجنون والبحر »، فيغدو البحر
معادلا للبحث الجديد والميلاد الجديد
ولللخلاص والتحرر واثاق لؤلؤة القلب .
وفي هذه القصيدة يمتن الشاعر في استخدام
مفردات عالم البحر استخداما شعريا
موجيا، من الرياح والأمواج والتوارس إلى
العوض والملح والدوار والمذ :

ساكن في ضلوعي اشتهاؤك يا بحر

إني تحفرت من ساقيات الرياح

ومن غضب الأله ..

أغني لك يا قدرى .. والهة

مقلتي تسمرتا في امتداد ذراعيك ..

حيث تكسرت الشمس .. يهزهما

الموج

أملكك البحر .. وأملكك الشمس
وأملكك الليل
وأملكك قلوب العشاق
قلت : اقترى ..
إن أنزعك من بين الحيتان
وطنا
يتحمل مثل الموج العاتق
لا أرغب عنه حتى لو ظل الطوفان !
(المصدر السابق ص ٢٧ و ٢٨)
وفي قصيدته « العطش الأكبر » ، التي
منحت ديوانه السابع عنوانه ، وهي قصيدة
من أبيدع وأعذب قصائد الشاعر أحمد
سويلم . يجسد الشاعر فيه للوطن واغترابه
فيه ، ما زجا ذاته بموضوع الوطن ، مستعينا
بمفرداته البحرية ، مصورا كيف رحل مبحرا
وهو منقسم حزين يبحث في العالم عن سر
الغربة ، مبدعا في صوره المكثفة المتشابهة
المانوخة من عالم البحر ، المعبرة عن قوة
تصميمه وعن عمق أزمته وعن غريته
ومأساته ومحنه .. ولكنه يضيح كلما ابتعد
عن الوطن ، ويوحى الجسوع الأكبر ،
ويبعث العطش الأكبر ، ويفقد هويته
واعتباره ، ولا يجد من يحيره انتباهها ،
ويزداد غربة كلما بعد عن الوطن :
منقسما أبحر في صمت
أتودد حيناً ..
وأطارد حيناً قلب الموج
وقلب الريح
وقلب المجهول
أبحر في صمت ..
أثبت فوق المئين قطارا
أرسله حين تلمسين الذكرى
والكلمات
أتسرك حيناً .. يجعل في من يستأنك
ألوانا .. وحفائظ
يحمل في : ماذا يعني الحزن
وماذا يعني الصمت
وماذا تجدي الغربة ..
لكن قطاري .. يخطئ ..
يخرج عن جسر العود ..
أبكي فيه العطش الأكبر ..
أبكي فيه الصحو .. التوم
وأبكي القمر .. الشمس

وأبكي الأرض إذا تكبر ..
أو تصغر ..
لا أملك إلا أن أبحر - منقسما -
أن أصرخ .. أن أشكو الجوع ..
العطش الأكبر
أشكو حزن الأعين ..
الآن أسأل نفسي
من يعرفني إذ تخطفني عيتك
من يسمعي إذ يتغرب عني صوتك
من يلقاني .. إذ يجهلني عطرك
وأنا .. أبحر - منقسما -
لا أملك للبحر خرافات ..
أختصر العالم في ضربة مجداف
أبحث عمن يمنحني بحرا .. أو ظلا
أو يمنحني بحر المجهول ..
(المصدر السابق ص ٣٠ و ٣١)
كما تقدم قصيدته « العودة من جوف
الماء » تنوعاً آخر على لحن البحر وخطر
الابتعاد عن الحبيبة ، الوطن ، والغربة في
الصحراء ، بمفردات من عالم البحر ، هذه
الإضافة الشعرية المتميزة لأحمد سويلم التي
تجدد في قاسوسه الشعرى وتصور عذاب
الشاعر في وطنه وفي غريته وتعلقه الدائم
بالوطن من خلال صوره وتراكيبه البحرية :
يدعوني البحر ..
ويدعوني المد .. الجزر
(التي بنفسك لا تنحس الحيتان
التي بنفسك لا تنتظر الموج الحاف
والحلم الوستان
بالأمس حلمت كثيرا
وترثت كثيرا
وأضعت العمر .. أضعت رسال
الأرض
نعمت بكل قراءات العرافين
فماذا اليوم جنيت :
يديك الليتين ..
وعينك الغافلتين ..
ووجعا لا يبدأ في القلب ..
وأشرعة تتمزق في الريح
التي بنفسك لا تنحس البحر ..
ولا تنحس سواحله العشر !
.....

إن أقسم بالبحر ..
وسواحله العشر ..
بالمد القاسي .. بالجزر ..
أنك في خطوى الحب .. الوهج ..
العمر ..
وأنتك حلم الشعر ..
(المصدر السابق ص ٣٦)
وفي قصيدته « أ . ب » يقدم الشاعر
أبجدية جديدة مكونا مفرداتها من عالم البحر
أيضا ، مجسدا أزمة الوطن من خلال أزمته
في الوطن ، وتنتظر الحكمة في صور بحرية
ماساوية ، حيث ينفرط العمر الواحا
وقلاعا ، كما يجتد بعد تحطم السفينة ،
وحين أغار المد على العشاق المهزمين ،
وأضاع الموج أصواتهم ومصباحهم ، وفي
هذه القصيدة يستخدم الشاعر أسلوب
القطع السينمائي الحديث ويمزجه بالصور
المعبرة عن مأساته ومأساة الوطن :
- واو ..
وأعدن قلبك يوما لا أنساه
وانفرط العمر على بابك : ألواحا
ولاعا
هل تذكر وجه الأمس
أم أن الموج - شهودك - رحل بعيدا
عن ساحات العطش ..
قطع :
أقف على ساحلك الآن
أشهد يومي .. وغدى .. وبقياما
الأحران
أشهد كل خطي العشاق المهزمين
إنك تفقد ذاكرة الأمس
وأن الأيام ..
أنتسكت وعدوك حين أغار المد على
عشاقك
- لم تسمع صيحتهم في قلب الموج !
(المصدر السابق ص ٣٨ و ٣٩)
هكذا جسّد الشاعر أحمد سويلم رؤياه
الشعرية والفكرية لمأساة الوطن في عالمه
الشعري المتطور والمتقدم والمتميز ◆



حوار مع الدكتور عبد القادر القط

د. محمد أبو دومة

- أستاذ الأدب العربي بكلية الآداب جامعة عين شمس
- رأس تحرير مجلة « الشعر » مجلة المجلة والمسرح ثم مجلة « إبداع » التي تصدر عن هيئة الكتب
- نال جائزة الملك فيصل في الأدب
- له مؤلفات في الإبداع الشعري ، والأدب ، والنقد

— أستاذنا الشاعر الناقد الكبير الدكتور عبد القادر القط ، أود ألا يكون حوارى معكم مجرد أسئلة تعقبها إجابات إنما هو حوار تلميذ مع أستاذه رغبة في التعلّم والتوجيه والاستفادة .. وإن أول ما يخطر بذهن الآن هو ما أمتعنتموا به من معارف أثناء معارككم الأدبية في الستينات ، والتي اشتعل فيها قلبكم — الحاد آنذاك — برأيه في الاشتغال والحدة أقلام الأساتذة الزوّاد الدكتور محمد مندور والدكتور إبراهيم حماد والدكتور لويس عوض والدكتور رشاد رشدي وغيرهم .. أين ذاك القلم الذي أرى حياتنا الثقافية بشكل ملحوظ وعلمنا كيف يكون الإخلاص للكلمة والانتباه الكل للرأى عن وعى وفراسة ؟ أين ذاك القلم في الساحة الأدبية المصرية الآن ولماذا أثر الهدوء ؟

○ فيما يخص بالمعارك الأدبية أذكر في الستينات معركتين إحداهما عامة وإن كان الشعر يظفر بالجانب المهم منها ، والأخرى خاصة بالشعر دون غيره .

والمعركة العامة كانت حول كتاب أصدره الدكتور رشاد رشدي بعنوان : (ما هو الأدب ؟) وهو تلخيص موجز جداً لنظرية أو اتجاه في إنجلترا ، ويؤبر كمدرسة ، ثم انتقلت هذه المدرسة إلى أمريكا وأصبحت لها نظرة خاصة للشعر تقم أساساً ، على محاولة رد الاعتبار للنص الشعري أمام التفسير الأدبي النفسي ، التي نشأ بعد نظرية فرويد ، وأمام التفسير الاجتماعي والسياسي الذي نشأ بعد الثورة الاشتراكية ... التفسير النفسي يحاول أن يدرس نفسية الشاعر والأدب من إبداعه الأدبي ، والتفسير الاشتراكي يحاول أن يدرس قضايا اجتماعية أو سياسية من خلال النص ، دون اعتبار كبير للصورة الفنية للنص الأدبي . ولا كان هذا الاتجاه في النقد الجديد رد فعل لذين الانحياز من النقد ، فكان رد سم أيتسم به رد الفعل ، من جهة ومن مبالغة ، تناولوا إن الأدب أو إن العمل الأدبي (هو ما هو) ليس له صلة بنفس قائله ، ولا بروح عصره ... تبين الدكتور رشاد رشدي هذا القول بطريقة ختله وشديدة المبالغة أيضاً .. لذا ؟ .. لأن هذا الاتجاه حتماً حاولوا تطبيقه فيما بعد ، وجعلوا أنه لا غنى لكم تتناول النص الأدبي تلويحاً عريضاً وكسلاً ، من أن تحاول أن تدرك طبيعة العصر .. أن تنسب النص إلى اتجاه أدبي أو

ففي سائده .. أن تعرف شيئاً من نشأة الأديب أو أحواله النفسية والفكرية .. إن قناتره يشبهه في التصور المشاعية أو المخالفة أو غير ذلك .. فحذلوا من بينهم مع الاشارات الدائم إلى النص كعمل فني ..

حول هذا اجتماعا كندياً في منزل الدكتور محمد منور صفوة من النادي لذكر منهم د. غنيمي هلال ، دكتور منور ، الأستاذ أنور المداوي ، د. لويس عوض ، د. ابراهيم حمادة ، فؤاد دياره وبنا ، وكنت أرامانا . ونشر الدكتور منور ما قيل في الشدوة في ذلك الوقت في جريدة « الجمهورية » فبدأت الحركة حالية .. ونقلت أنا الحركة إلى وسيلة يمكن معها أن أفيض أكثر .. كتبت مقالات شهرية في مجلة الشهر التي كان يصدرها سعد الدين ومي وكرت فيما ذكرت بها أنه ، مع اعتراضي بأن العمل الأدبي هو عمل فني في المقام الأول ، هو ليس دراسة اجتماعية أو نفسية ، إلا أنني نستطيع - مع تذكرنا دائماً أننا ندرس عملاً فنياً - أن نقول وبخاصة في إطارنا الشعر ، أن تلك المسرحية أو تلك الرؤية تطرح قضية ما ، وحول هذا ضربت مثلاً بمسرحية معروفة لأينس اسمها « بيت الدمية » ، ربيت الدمية تطرح قضية الزيف الاجتماعي في العصر الفكتوري في القرن التاسع عشر ووضع المرأة الأوروبية في البيت والبنية الاجتماعية للمجتمع في ذلك الوقت ، فلا يأس إطلاقاً ولا مناس من أن نتحدث - حين نحاول تحليل عمل كهذا - عن موضوعه وعن القضية التي يطرحها ثم ندرسها فنياً ، أو قد ندرس قضيتة ونفقه معنا ، إنما لا بد أن تشير إلى القضية .. لكن ، ربما صبح هذا القول ، من أن العمل الأدبي هو ما هو بصورة أشبه - بما يمكن تعريفه - بالكيان المسرحي في الشعر ، وخصوصاً ، الشعر الذي في قالب القصيدة ، أهم الشعر غير الدرامي وغير القصصي . ومع ذلك .. حتى في هذا تستطيع أيضاً أن تحلل القصيدة نفسياً ، إذا زواجك بين التحليل النفسي والتحليل الفني ولم تكن بالتحليل النفسي ، طبعاً يمكن أن تأخذ النص الشعري وثيقة نفسية ، وثيقة اجتماعية ، إذا كنت في معرض الدراسة الاجتماعية أو النفسية كإحدى اجتماعي أو نفسي ، لكن إذا كنت ناقداً أدبياً فنيي أن تخرج هذا كله .

هل أحملت هذه الحركة أبعاداً سياسية لأسف لأن الدكتور رشاد رشدي حاول - وخصوصاً - لأن الدكتور منور كان فيها .. الاشتراكي أو اليساري أقبل حاول أن يتحدث عن المضمون الذي كنا نلح على أننا نستطيع أن نتحدث عنه . على أساس أنه مضمون خاص لن اتجاه سياسي معين .. هذه هي خلاصة الحركة الأولى العامة التي كانت تختص في أحد جوانبها بالشعر ..

لما الحركة الثانية والحامدة بالشعر تماماً .. فقد بدأت حينما كنت أراس تحرير مجلة الشعر سنة ١٩٦٤ ، ١٩٦٥ .. وقلت الزريربان أصدرته لجنة الشعر التي كان يرأسها عزيز أباظة للجلسات الأصل للفنون والثقافة في ذلك الوقت ، نشر هذا البيان فيما يشبه المقالة الطويلة في مجلة الثقافة القبطية - وهي امتداد لجعل الثقافة والرسالة والمعروف قبل ذلك - (أنا رديت) حل المقالة أو البيان في مجلة (الشعر) . إذ أن اللجنة كانت تهتم في بيانها بعلم الشعر من أنها تلتزم صوفياً من الشعر العصري التقليدي .. وأنها تروج للشعر الحر .. والشعر الحر كان مازال في بداياته بالرغم من أنه مضى على ظهوره أكثر من عشر سنوات . انتهونا بالوقوف إلى جانب الشعر الحر ، مع اتهامهم الشعر الحر أيضاً بتهمين ، الأولى : تهمة فنية .. فهو إفساد للشعر المر .. هو إفساد اللغة العربية ، وخروج عن تقاليد القصيدة العربية القديمة وهدم للتراث . والثانية : تهمة سياسية .. وهي أن الشعر الحر ذو نزعة سياسية ، مع ما تحمله كلمة سياسية من أغراض خفية في نظره .

كان من بين أعضاء هذه اللجنة المرحوم صالح جويوت وكانت له تسمية طريقة ولما الشعر فقد أسماه (الشعر الضمري) ولما شعرائه فهم (القرامزة) .. المهم .. كتبت رداً على هذا بمقالة طويلة في مجلة الشعر ، ثم أخذ المرحوم صلاح جاهين يرسم يومياً ولدة اسيرين ، أو أكثر كاريكاتيراً يتهم فيه على لجنة الشعر ، أذكر من بينها أنه رسم (شكبير واقفا يرتدي وهو داخل لثانية الامتحان أمام هذه اللجنة) .. لكن للأسف لا أذكر التعليق .. وتطورت المسألة إلى أن عُقد اجتماع كبير في ناسخ القصة برباسة يوسف السباعي حدثت فيه مشادات كلامية كبيرة



• يوسف السباعي

وتقول على بعض الناس في ذلك الوقت ومن بينهم الشاعر كاسل أمين .. وانتهت هذه الحركة .. في تلك التي كانت في الحقيقة حديث الحياة الثقافية في وقتها .

— قبل أن نتقل - استاذنا الدكتور القبط إلى حوار حول موضوع آخر أود أن أقول تذكر أن هناك معركة سابقة قرأنا بعض قصوبها دون أن نعاينها معاينة كاملة فقد حدثت في الخمسينات .. هل من الممكن القاء بعض الضوء عليها سبياً وأن استأثرتنا الذين عاشوها يرون أنها كانت أكثر حدة من المعركتين السابقتين لها ..

○ نعم كانت في الخمسينات ما بعد ١٩٥٤ مع يوسف السباعي وعبد الحليم عبد الله وهي في الحقيقة كانت أقوى معاركي الأدبية وأولها : وأنا كتبت كتاباً صغيراً أسميته (في الأدب المصري المعاصر) يضم ثلاثة أبحاث فيما أذكر الأول : السلبية في القصة المصرية ، الثاني : بعنوان : المسرح السطحي عند توفيق الحكيم ، والثالث بعنوان : الشعر بين الالتزام والفن . في البحث الأول تناولت رواية لعبد الحليم عبد الله اسمها : بعد الضرب ، ورواية ليوسف السباعي اسمها : إلى وإحالة ، ورواية للكاتب الكبير محمد فريد أبو حديد اسمها : أزهار الشوك . درست من خلال الروايات الثلاث مظاهر السلبية في الشخصية الروائية ومواقف الرواية وكتبت آخر أصدق السلبية أن الشخصية ليست محور صراع وإحالة هي تتلقى الأحداث وتستقبلها . ومن هناك تكون الأحداث من صنع المؤلف في الحقيقة أكثر منها استجابة لشخصية إنسانية ، حقيقة لها أبعادها ولها كيانها وتصورها ، بحيث أنها تعكس تصور الكاتب الروائي لبعض المواقف العاطفية ، وحتى أنها أيضاً تصور إدراكه لوضع البيت في المجتمع العربي والمجتمع المصري حين ذلك ، وغشمتها بما قد تكون جراحة في ذلك الموقف ، ولم أكن أتصور وقعتها السيرة عند يوسف السباعي .. ، فلنت إلى مقدمة الرواية يقول بأنه : [ابطلني الليثون الساعة الثانية ليلاً .. في صوت واحدة تقول إنها فرغت من قرامه إلى راحلة ومفتوحة بها ولا تدري كيف تنام . ! ومع ذلك ليس هناك من النقاد من يهتم به إلى الآن رغم استجابته القرار بهله [الصوره] .. فقلت فيما معناه : إذا كان القراء بهذا النوع السطحي فهذا يفسر

إنصراف الشُّاد عنه ، وكانت هذه الكلمة جازحة فعلاً وساحه ولعل مرجع ذلك لقوة الشباب وحده . ، والكتب أو النقاد منا يرده أن يثبت كيانه ووجوده . وكانت معركة طويلة وغنية في الحقیفة .

أما عن الأستاذ عبد الحليم عبد الله . فلذكر أن يوسف السباعي كان يصدر مجلة اسمها « الرسالة الجبلية » ونقل للمركة إليها وأبلغ في أن أرد على صفتها . وقد انتهت هذه للمركة بيني وبين الأستاذ عبد الحليم عبد الله . الذي كان رجلاً سمحاً . بالصالح . وأصبحت فيها بعد صديقين حميمين . أما الأستاذ يوسف السباعي فإنتا (تصاحفاً) في مجال الصلح الرسمي ، لكن قلبه شيء ولم يغفر لي هذا الموقف . . . هذه هي الممارك . . . والحلقة ؛ لكن لا تتوقع من ناقد أن يظل حاداً طوال مراحل حياته ليسبين مهيم ، السبب الأول : أنه حين يواصل وجوده في الحياة الأدبية تقوم بينه وبين الأبداء صدقات حميمة ويتنظر منه هؤلاء الأصداء (نوعاً من) إن لم يكن الجمالة فصل الأهل الصالحين وإذا كان ثمة مهيم فيكون المجمع رغباً وبخاصة إن كثيراً من هذا النقد كان يتم في مواجهة المؤلف إما في الإذاعة أو في التلفزيون فيبعد بها . . . إنها الإذاعة أساساً حين كان برنامج عن النقد عن مستوى مهيم جداً وله أثر في حياته الأدبية وإما في نقود من الجمعيات الأدبية الكبيرة التي كانت موجودة في القاهرة مثل الجمعية الأدبية المصرية ، دار الأدباء ، جمعية الأدب الحديث ، جمعية ناجي . . الخ . . . للمهاجمة هنا بالطبع تكون لها ضرورتها وتصوصها أنك حين تدعو مؤلفاً لتناقش كتابه فإن ذلك يعني المخاربه بالكتاب والمؤلف . . فلا ينبغي في الحقيقة - أن تتحول النقود ، أو اللقطة إلى مجرد أو إلى تهجم . وهذا كان من الأسباب التي غضت من الحدة التي تشير إليها أما السبب الثاني . . فهو السبب طبعاً . إذ أن الإنسان كلما يتقدم في السن يبدأ من تلمسه ويدرك ما يمكن أن يسببه النقد الخدم الألف ويدرك مدى المظلة الخفية بين المبدع وعمله الفني لابد أن يتناول كل ذلك برفق . . . ولذلك استعملت - وأسلمت - أن أبتعد لنفسي أسلوباً أستطيع أن أقول فيه بكل ما أريد ما دون أن أجرح أحداً ودون أن أتهم بالجمالة لكن لا زالت أكثر قولاً مأثوراً لعديتنا المحرم الأستاذ أنور المعداوي كان يقول إنه (لازم للراصد في البدن شيء عشان يبقى أويكون ناقد حقيقي إن سمك شومة) . . . لكن طبعاً بالنسبة لي ظلت هذه (الشومة) تتضائل حتى أصبحت فرعاً صغيراً .

- استأذنا الدكتور عبد القادر أن استعرض عياراً في الساحة الأدبية المصرية الآن من أن لكل جبل نقاده .

نقاده ولجبل السنين نقاده . الخ . . امتتروا أنها مقولة صادقة أم خاطئة . . وهل لها دخل في علوه هذه الحلقة أو هي أحد أسبابها أيضاً

● مسألة الأجيال نحن نبأغ فيها لأن الجبل في الحقيقة الفيض لا يقل عن خمسة وعشرين سنة . نحن نحملة الأجيال بالعقود (يعني كل عشر سنوات يوجد جيل) وهذا تحليل غير صحيح وإذا صح هذا القول يكون لكل جيل نقاده . . . ولكن إذا أخذنا الجبل على حقيقته واقع الحياة وهو أنه لا يقل عن خمسة وعشرين سنة على الأقل . . . فلو افترضنا أنه عندما يصل الشبان من العشرين ويبدأ في الكتابة . . . وينها يصل إلى سن الخامسة والأربعين يصبح من الجبل القديم . . . ثم يبدأ بعد ذلك جيل جديد . . . ففي هذه الحالة لا يمكن تحليل جيل الجبل بأقل من خمسة وعشرين سنة . . . وعليها يستطيع أن يتد العمر الفني والفكري للنقاد لاكثر من عشر سنين وعشر سنين وعشر سنين . . . وإيضاً هناك نقاد إذا كانوا متصلين بالحياة المصرية والثقافة العالمية اتصالاً وثيقاً يدركون عن وعي سنة الحياة في التطور ويدركون من خلال التاريخ الأبي والحضاري للمصرى الطويلة بين القديم والجديد في كل نواحي الحياة ، فمثل هذا النقد يمكن أن يكون متجدداً ولا يفت موقف المحصورة المباشرة الثقافية في كل جيل لكنني دائماً أقول أن النقاد - وهذا ما أتمله - لايد من موقفه من أي جيل يد أن يطرح مؤالين ، الأول : هل هذا الجبل تابع من حاجة حقيقية في المجتمع ؟ يعني أن القديم قد فقد وظيفته ، فقد قدرته على معايشة الحياة ومسايرتها وأصبح المجتمع في حاجة إلى شيء جديد في كل نواحي الحياة ليس في الشعر ولا في الفن ، الثاني : هل هذا الجبل بالصورة التي ظهر بها يشبع هذه الحاجة أو يرضى هذه الحاجة أم لا ؟ وهذا كان موقف من الشعر الحر . . . هل هذا الشعر الحر تابع من حاجة حقيقية في المجتمع ؟ . . . ووجدت أنه لم يظهر فجأة . . . إنما ظهر بعد أن بدأت الحركة الرومانسية تتحسر وكل أشكالها تستفقد تجديداً . . . وأصبح بالشعر أخطاء كثيرة من الصور ومن المجمع ومن التبريرات ، فكان من الواضح جداً الحاجة الحقيقية لحركة شعرية جديدة ، وبخاصة أن الحركة الرومانسية قد خرجت في كثير من صورها على الصورة التقليدية للشعر العربي القديم ، حتى في داخل إطار القصيدة الموحدة الثقافية ، للنقصة إلى شطرين متساويين في الطول ، لكن داخل القصيدة في الطبيعة التجربة من ناحية وتصويرها والمجمع والجزءات والجزئات والصور الشعرية من ناحية ، كان شيئاً مختلفاً تماماً عن الشعر التقليدي إلى جانب خروج كثير من هؤلاء الشعراء على الشكل نفسه ، بحيث أصبحت بعض الأبيات تطول

وبعضها يقصر وهذا ثابت ولا داعي للتكرار . . . يعني أصبح هناك رواد لا يسمى بالشعر الحر حتى قبل ظهور الشعر الحريصورة معروف بها . . . عند باكثير ، لذلك تبتت حركة الشعر الحر على هذا الأساس . . . أما حول مقولة (لكل جبل نقاده) كما أشرفت فأود أن أقول : للاطلاع في السنوات الأخيرة أن ظهور نقاد على مستوى النقد القديم ليس ملحوظاً إلى حد كبير ، هناك نقاد كلهم متساويون في المستوى وليس لديهم رغبة من التجديد ولا في النقد . . . وهذا صدمتكم من أحوال المجتمع المصري - إذا كنا نتحدث عن مصر بالذات - في كل شيء حتى في الحرف .

لنحرم نقادنا الرغبة في التجديد . . . الإحساس بكمية الملهة والعمل . . . الناس تكتب بسرعة شديدة . . . تكتب كل شيء . . . بأحد بعضهم من بعض . . . ثم أصبح هناك نوع من الإنغماس في العلاقات الاجتماعية والشخصية طغى على موضوعية النقد عندما . . . وأصبحت أيضاً المكافآت المالية في بعض الجملات تدفع الكاتب إلى أن يكتب بصيغة ومسرعة غريبة . . . لكن مع ذلك . . . أنا . . . أنا في تثار القضية من قبل الشباب بما يسمى بأزمة النقد وهي قضية أصبحت قديمة قد تكون موسمية - دائماً أقول - حين تظهر حركة جديدة تشبه الظفرة كالوجهة الأخيرة في الشعر المصري الحديث ، إذا كانت حركة حقيقية نابعة من حاجة حقيقية أيضاً للمجتمع - لابد أن يظهر بها . . . نقاد يظنون لها من ناحية ويتابعون إنتاجها من ناحية أخرى ، وبها كانت قدرة الناقد التي تقدم في السن وعاصراً أكثر من حركة أدبية على مساهمة الزمن وحصل إدراك طبيعة التطور . . . لكن أحياناً يوليه بانجماحات لا يستطيع أن يعايشها . . . لا يستطيع أن يعايشها . . . أن يقلبها لأنها لا تثق لديه تطوراً بصيحتها . . . ينبع من الحركة الأدبية . . . لكنها تفتل فطرة قد تكون نتيجة عوامل ، كثيرة بعيدة عن التطور . . . أنا أعتقد الآن عن هذه الحركة التي تحدثت عنها كثيراً جداً ، الحركة التي نشر بعض شعرها في باب (في مجلة إبداع) بعض (تجارب) حتى يعلم القارئ أنه يواجه نصاً يقتضي طريقة خاصة في القراءة . . . يقتضي بذلك مجهود أكثر . . . يقتضي تطبيق معايير جديدة غير المعايير التي سيطر عليها النص الشعري المؤلف هذا الشعر قد يكون بعضه أصيلاً ومتنادداً للزمن أو تأثراً بما جدد في مفاهيم الفنون التقنية كالسريالية مثلاً . . . وهذا فرض قائم وإن كان - بالطبع - هناك فرق كبير بين الفن التشكيل والفن الغزوي - لأن الفن القول دائماً فيها حاول أن يخلص الكلمة من غنولها باللفظ - وبها حاول أن يخلص العبارة من منظها الغزوي ، فيظل الغزاري ، أو

الثاني يلتبس جداً أين من القهم - إن صح التعبير- للصورة الشعرية .. بعض هذه المتأخر ينبع من إيمان صادق حقيقة بهذا الاتجاه وعن موهبة .. وبعضها نوع من السري في كتاب هذا الاتجاه والتأثير بالخط لبعض الشعراء المرفوقين .. وأنا لا أعرف إن كان قد كتب مثل هذا أم لا ؟ .. على كل .. كنت أتأثر بالأساس فقط شاعراً من هذا الاتجاه .. شعر مفكك جداً وغامض جداً .. وفيه خلط بين الأوزان الشعرية .. بحث أوضحته له في سطر واحد .. (فاعلاتن فاعلن متفاعلتن) .. قل لي هذا اشتباك عروضي قلت له لماذا لا نحاول أن نفرض الاشتباك ؟ .. فيقول لي أن عفيفي يفعل هذا .. نشرتم لمعني شعراً بهذه الطريقة .. وفيه هذا الخلط .. عفيفي يفعل كذا وكذا .. حاولت الوصول معه إلى مفهومه .. قلت له نحن بصدد شمرك ..

وارتكتا من شعر فريك .. وطبعاً لم تنفخ على نفس الاشتباك الشعري الخاص به ... ولعل هذا يدل على أن هناك نوعاً من التأثر .. نحن نعرف أن كثيراً منهم متأثرين بالوديس ، وفي مصر هنا - أيضاً - متأثرين بعفيفي .. عفيفي أول ما ظهر كان شاعراً جديداً .. وهو شاعر كبير وله أسلوبه المميز الذي كان يتسم بصور حسية ماعشودة من الطحن والطين والخشب وغير ذلك .. ولنت في هذه الأنظار من هذا الجانب ... بعد مدة أجهل إلى هذا الغموض وهذا التفكك اللغوي ، وأنا حقيقة بصدق أفت حائراً أمام قصائد عفيفي الأخيرة ، ولا أستطيع إطلاقاً أن أعجبها ، رغم محاولتي ألا أفهم ... بمعنى .. أن هذا الشعر يفترض فيه ألا يفهمه الناقد بمعنى الفهم المنطقي ، بالضبط كما يفهم الانسان أمام لوحة سريالية بالذات .. فليس مفترضاً أن يسأل ماذا تريد اللوحة أن تقول ، لكن لا أستطيع إطلاقاً أن أعيش قصائد عفيفي الأخيرة .. وأنا دائماً أسأل في هذا الموضع : سواء بالنسبة لعفيفي ، أو لمن يقلدونه ، أو لمن يتبنون هذا الاتجاه بوجه عام ، سواء كانوا مقلدين أو أصلاً - هل فقد الشعر وظيفته ككاتب له رسالة ؟ .. أو هل الشاعر يكتب لنفسه فقط ؟ هل لا يفكر أبداً في الخلق في لحظة الإبداع - وهذه قضية جدية بالبحث .. هل حقيقة أن الشاعر لحظة الإبداع سواء أترك أو لم يترك لا يستشعر ضرورة المثلي بطريقة أو بأخرى ؟ .. الشاعر وأنا مارست عملية الإبداع في وقت من الأوقات - يعنى من نفسه سواء أترك هذا أو لم أترك عملية معقدة من التلق الذي قبل أن يضع صورته النهائية ، سواء كتبها على الورق ، أو استقرت في ذهنه ، هذه العملية من التلق الدائم يدخل في جوانبها استحضار المثلي .. كيف سيفهم أو يتوقع هذه العبارة ؟ أما هو وقع الكلام عند الناس ؟ إذ أن لحظة الإبداع ليست مجرد وهي هذه الصورة

● ظهور نقاد جدد على مستوى النقاد القدماء ليس ملحوظاً ، لأنهم جميعاً متساوون في المستوى وليس لديهم الرغبة في التجويد أو في التعمق .

● لا أستطيع إطلاقاً أن أعيش قصائد « عفيفي مطر » الأخيرة .

وأعني الصورة المجردة - إما بها أيضاً نوع من عملية التنظيم .. أعني التزاوج بين الظرفية والتنظيم .. وبدون هذا يكون الفن فوضى .. وعملية التنظيم هي ما نسعيها عملية التقيد الذاتي الداخلية التي قد لا يلتفت إليها الشاعر في لحظة إبداع لكنها مبرجوة وقائمة ..

- تواصل مع حديثكم دكتور عبد القادر حول لحظة الإبداع عند الشاعر .. هل سألتكم أنفسكم - كمجدد ونقاد حاسر الكثير من الشعراء بمختلف اتجاهاتهم - ماذا يريد هؤلاء الشعراء الذين اشرتم إلى لحظة الإبداع عندهم - من هذه التجارب التي يكتبونها ؟

● الصادقون منهم يمكن أن يكونوا تحت ضغط الظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية الخاصة ، تضطرمهم إلى أن ينسحبوا وأن يستنزلوا ذواتهم وأن يفنوا في الفعل الباطن - دائماً - تجنيء الصور مفككة غير

● ما يكتب في مجلة « إبداع » هو امتداد لبعض الاتجاهات الشعرية التي ظهرت منذ ستين وليس جديداً بالمعنى الصحيح .

● هل فقد الشعر وظيفته كأدب له رسالة ؟

منطقية كما يبدو في الأحلام والكوايس (هذا فيما يخص الصادقين منهم) .. ولذلك فهم يبدون بعينين كل البعد عن قضايا المجتمع الذي يعيشون فيه وعن مشاكل الإنسان الذي يعيشونه .. لا أقصد بالملح الإصلاح ولا الاجتماعي ، ولكن لكل عصر مكانه مجتمع الخلق في عهد نفسه في أدب عصره ، صورة من حياته ، قد تكون صورة احتجاج .. قد تكون صورة تسبيل .. قد تكون صورة استشراف مستقبل أفضل ، لكن لابد أن يجد صورة ، والتجسيم المصري والعربي يحتاج بشربة كثيرة ، ومشاهد في مناحي الحياة اليومية المختلفة ، ومشاهد طبيعية .. كل شيء مما يمكن أن يوحى بتجربة إنسانية أوسع أفقاً ، من هذه التجربة التي تمنح دلائلها من العقل الباطن ..

في كل عصر يمكن أن يوجد بعض الرواد لحركات مستقبلية لم تظهر دوايحها بتد في العصر الذي يعيش فيه - أقصد هذا البعض - ويمكن أن تكون عندهم حاسة دقيقة وقوية لاستشراف مستقبل بعيد .. وسبكت لجل لم يوجد بعد ويعتبر به .. وأحياناً لا يتعرف به لكن هؤلاء دائماً تلت

لكن المفروض أن معظم أجيال العصر .. يكتبون بتقليد العصر .. المفروض أن كل جيل أو كل عصر له مفهومه الفني الخاص ، الذي يبدى على كبره له الناس ويصاحبوا فاعله .. أما تجاهل المجتمع تماماً بهذه الصورة ، وتجاهل المثلي فهو أو لم يفهم لمهسيا .. هذا شيء - بعيد من طيبة الشعر ، والغريب أن هؤلاء الشعراء يضلون أنفسهم .. ليحسبون ويسرا بعضهم لبعض ، وفي بعضهم هل بعض ويصورون أن هذا هو الشعر .. وهم الآن لا يعرفون - حتى - بالجيل الثاني من الشعر الحر ويبدون هذا الشعر حقاً وهذا غير سليم ولا أوافق عليه .

- أعتقد أنه مادامت يصعد قضايا الشعر وما يتصل به من اتجاهات لها أصحابها الأصلاء .. ويصليق بها غيرهم من المدعين .. نرجو الدكتور حميد القادر أن يوضح لنا وجهة نظره النقدية فيما يسمى بقصيدة النثر ... ماذا تعني ؟

● هذا الفن عتقنا موجود من زمان وكان نسبه بالشعر النثر وهو تسمية غير مرفقة من البداية .. لأنه - أي هذا الفن - هو في الحقيقة النثر الذي أو الشعر .. وهي تسمية معروفة من قديم .. هو نثر تتحقق في بعض مقومات الشعر .. في استخدام اللفظ .. في رسم الصورة .. في تحق بعض الإيقاع الذي يحصل إلى حد الوزن ، لكنه إيقاع عسرون .. (لكن (التملك) في الشعر جملة الصورة ، من حيث تسمية الفصل الأدبي التي

استاذنا فكرة إصدار كتاب نقدي عن هذه الأجيال الموجودة في الشعر والقصيدة .. لم تم تتوكلون الفكره بعد ؟

● أنا في نقدي هذه التكررة .. وأنا أكذب بالطبع ، لكن هناك مسألة غريبة في الوطن العربي وفي مصر بصورة خاصة .. وهي مطالبة الإنسان بالانتماء المستمر .. فلذا انتقم بضعة شعور أو ستة .. أو ستمين .. نحن أنتمى نعلمنا .. وهذا لأن السبب في ظاهرة غريبة عندنا في الجيل السابق من كبار الأدباء .. أن نجد لأحدهم ثمانين كتاباً أو مائة كتاب .. وهذا غير معقول إطلاقاً لأن الإضافة الحقيقية في الإبداع ، أو التراث .. شاقة جدا .. الإنسانية تكتب بضعة آلاف من النسخ ، في شعور غفلة ، وفي لغات غفلة .. الفلاسفة الحقيقية تادره جدا ، ولا يمكن لأحد أن يكتب سبعين كتاباً أو ثمانين كتاباً وكلهم مستوى جيد .. إلا إذا كان مجرد موسوعي ..

● والشاعر والقصاص غرب به أحياناً - فترات عميقة إن صبح هذا التعبير .. هويرهب نفسه .. ويخشي أنه فقد موهبته ، ثم بعد ذلك ينحصر في نفسه الأراه ، والتجربة ، ويعود مرة أخرى ، لكن .. نحري دأبنا مطالبون باستمرار بالانتاج وبالكاتبة المستمرة .. أما عن كتابي .. فانا أذكر أنني كتبت في صحيفة عربية في العام الماضي اثنين وأربعين مقالة بعنوان (من بينهم المكتبة العربية) بعضها تناولت أدباء من شعراء وبلاط كتبت في مصر والعالم العربي (من بينهم عبد ابراهيم أبو سنة ، وعبد طريب ، وعصود دياب .. وغيرهم ..) أما الكتابات المفردة فكثيرة والتي أنا أجمع لتصدر في كتاب مستقل .. والغريب أن الكثيرين قد طلب منهم تقديم اعطاهم للمهنة لكن لم يوافقني أحد إلى الآن مع العلم أن هذه ليست شكري ..

● وبخصوص الكتابات حول كل كتاب بعد ظهوره .. أستطيع أن أقول أن الإنسان حينه تتقدم به السن من ناحية .. ويصعب له فيها الخاص من ناحية أخرى .. تفريق هذه دائرة الانتباه فضلاً عن عقل محسوب حل نقاد غير متفرغين للتعلم النقدي مثل .. لأنني مارلت استاذنا جميعاً التي ست معاشرات في الشعر العربي القديم والحديث والمسرح وأشرف على عشرة رسائل جامعية من مابستير ودكتوراه ..

● - تعود إلى مواصلة الحوار فيما يتعلق بإبداع الكتاب وهو ما يقدم الآن من الأدب المسرحي واتجاهاته ..

● هذا موضوع كبير ولترجعه إلى لقاء آخر .. إذن باسم مجلة القاهرة اتقدم لسيادتكم بجزءة الشكر .. حل هذا الحوار الثري وإلى لقاء ..

● واتجاهاته فهناك سؤال يلح على ذهني .. وهو أن استاذنا الدكتور عبد القادر باخياره صاحب مدرستين ، مدرسة مجلة الشعر ، ومدرسة مجلة إبداع .. أيها أدت دورها كما يجب أو كما هو المفروض أن تؤديه ؟؟

● مجلة الشعر صانف ظهورها - كما تعرف - وجود حركة شعرية يتجادل الناس حولها .. ولها موابع شعرية جميلة مبدعة .. فكانت في ذلك الوقت قضايا مثارة كما كان هناك تواصل لهذه الحركة الشعرية الجليدية ، فحسب الناس بهذا .. ولذلك الفاتورة التي قامت عليها ، قامت على هذا الأساس .. على أنها تبنت هذا الاتجاه الجديد ..

● أما مجلة إبداع فهي تظهر في وقت ليس فيه حركات أدبية جليدية بل هي الصحيح ولما هي امتدادات لبعض الاتجاهات التي ظهرت منذ ستين .. لكن مع ذلك فلا إحساس بال تجديد فيها إحساس هائل .. لأن التجديد نفسه هائل .. في هذا ما تنتشر فيها يسمى تجارب في القصيدة ، والتجارب في الشعر .. لكنها هي الآن تقوم ببناء أكبر من مجلة الشعر من هذه الناحية .. لأن فيها عدد كبير في كل شهر من قصائد الشعر ، القصص القصيرة ، المقالات ، المناهات ، المسرحيات ذات الفصل الواحد .. (ومزاومة) فنون تشكيلية وكلها أشياء متعارية .. وهي ليست مجلة تتأخذ من كل فن بلطف .. لأن كل هذه الأشياء كما قلت - متكاملة .. كلها الأدب ، بالإضافة إلى الفن التشكيلي .. ونحن دائماً في حاجة فليحاً لأن نربط الأدب ببعض الفنون القريبة من طبيعته ، كالنحت والتشكيل وكلوسيقى .. فهي مجلة إبداع - يمكن القول بأنها تقوم بوظيفة أكبر من وظيفة الشعر .. وتوجه إلى دائرة أوسع - أكثر دائرة الشعر - رغم أن مجلة الشعر كانت أكثر رواجاً ، ويرجع ذلك لأشياء أخرى ترتبط بطبيعة العصر الذي نعيش فيه ، بين الستينات والسبعينات ، وسنرى اهتمام الناس بالثقافة والأدب ، ومدى اشتغالهم بالعلوم التطبيقية ، وهذه الأشياء خارجة عن طبيعة المجلتيين .. لكن أهم ما تقوم به مجلة إبداع .. هو وضعها باب النشر لروايات جليدية ناشئة ، وخاصة من الأقاليم .. شباب لم يكن لهم سبيل للوصول إلى النشر ، إلا من خلال مجلة كمجلة إبداع ..

● ونحن نحاول أن ننتقل إلى الوطن العربي مع حرصنا أن تكون المجلة صورة للأدب في الوطن العربي كله ويسمندا دائماً أن نتلقى من حين إلى آخر بعض القصائد والقصص القصيرة من شعراء وكتاب عرب مرموقين

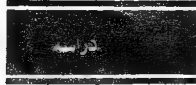
● - بعد هذه الاقاضة القيمة من أرائكم حول ما تقدمه الساحة الأدبية اسمحو لي قبل الانتقال إلى مناقشة نوع آخر من الإبداع .. أن استأمل حياً إذا كان في ذهن

تحقق فيه بعض الملاحظات الشعرية - كما ذكرت - بفسيدة الشعر .. عملية يمكن في البداية تدخل - أولاً - أدباء كثيرين ، لأن الوزن ليس مجرد مسألة شكلية في الشعر ، التركيب اللغوي التي يقضيها الوزن ، هي التي تجعل للألفاظ الشعرية هذا الشعر ، وهذه القدرة الغريبة على الإجماع التي لم تكن لها مثله .. ، لأن حتى تنير كلمة لنحلم الوزن .. يفقد البيت قدرته على الإجماع ..

● - لكن أليس من الممكن اعتبار قصيدة النثر - هي حد قول من يجارسونها أو المدافعين عنها - هي امتداد للتطور الطبيعي لمراسل الانجاز الشعري .. من الموزون الكفني .. إلى الشعر الحديث الحر .. ثم إلى القصيدة النثرية المتحررة كلية من الوزن والغافية ؟

● هذا صديق أقي .. لأن الوزن غير خاص بالشعر فقط ، الوزن يقي الإيقاع .. الإيقاع التكرار الموجود في كل مناحي الحياة .. لا يمكن أن يخلوا الموسيقي .. للموسيقى لم تتصل من الإيقاع الذي يقابل الوزن في الشعر .. والإيقاع الذي يعني الرتم المتكرر ، موجود في كل مناحي الحياة لتطابق لها .. الشيء .. الشوق .. الجبري .. التنفس .. السبح .. ما التمدد إلى التحلل من الوزن .. من الطبيعي أن كل إنسان يهزأ علق له .. هناك نغمة للنثر التي وهم من الكتب العتيقة يشكون هذا الفن ويقرّبون منه إلى حد كبير من روح الشعر ولا يدعونه أنه شعراً .. موجود هذا الفن من أول المخلوطين .. بعض كتابات حل حسين .. بعض كتابات الزيات .. وعصطفى صادق الرافعي وعند كثير من أملاء النثر العربي الحديث ، لم يزعروا أنهم يكتبون شعراً .. ويعرفون جيد .. وليس شرطاً أن الإنسان لكي يكون أدبياً أن يكون شاعراً .. في الأدباء إلى التحلل من الوزن ؟؟ - إذا كانت كانت قادراً أن تقرب شعراً موزوناً دون أن يقع في السطحية ، أو التكلف ، أو الاصطناع ، فيا السداسي .. تقصد .. تقصداً ومصدداً إلى التحلل من الوزن ؟؟ .. وهذا أيضاً يفرض في سؤال أسأله لنفسى - حين يقول واحد - أريد أن أدخل تقيلة المضادك في تقيلة المتقارب في تقيلة الوارث .. ألح ما انتهى إلى هذا ؟؟ وكيف يتم بالصورة التفاضلية الكبيرة التي يمكن أن تتحقق في لحظة الإبداع ، كيف يمكن لأشعر يقصد قصداً أن يترج هذه التقيلة بتلك التقيلة .. تتحول المسألة إلى عملية ذهنية معقدة .. وفي الحقيقة أنا لا أرى مدعاة إلى التحلل من الوزن ..

● - أليها ما مئنا في دائرة الحديث حول الأدب ، ومواضيعه وقضاياها ..



الشعر الحلمتيشي والشخصية المصرية

د. مصطفى رجب

ثم يتناول تاريخ الأدب خارج نطاق
الأدب الشعبي الفنون الأدبية الفصحى
بمناهج المختلفة في الدراسة الأدبية سواء
أكانت تلك الفنون شعرية أم نثرية على
تنوعها . ويأتي ما سمي بالشعر
الحلمتيشي ظاهرة منفردة في أدبنا العربي
الحديث في مصر ، لم تخضع بعد للدراسة
علمية جادة ، نظرا لما قد يبدو من هزل في
تسميته يتعارض مع مظاهر « الوقار »
و« الجبهة » الواجب ارتداؤها عند
الشروع في البحث العلمي .

وفي الوقت الذي تزايد فيه حاجة علماء
الانثروبولوجيا الثقافية إلى كل الوثائق
والوثائق التي تساعد في بلورة ما يسمى
عندهم بالطرق الشعبية Folk Ways والتي
أصبحت ملحا أساسيا من ملامح دراسة
تاريخ الطبقات الشعبية ، في هذا الوقت
يزداد إجحام كبار كتابنا وأزودارهم من
دراسة الشعر الحلمتيشي اللهم إلا من
خلال إشارات مستتكة متأنفة إليه خلال
الحديث عن فن الفكاهة .

وقد دفع هذا الواقع الكاتب إلى محاولة
ارتقاء هذه المنطقة الضاحكة من شعرنا

تختلف مناهج دراسة الطبقات
الاجتماعية تبعا لاختلاف مجالات البحث
فيها ، فالدراسة الميدانية تلائم علم
الاجتماع الريفي والحضري ، والدراسة
الانثروبولوجية تلائم علم تاريخ التربية
والتاريخ الثقافي ، وتوسع الدراسة في علم
تاريخ الأدب لتشمل الأدب الشعبي بقنونه
التقليدية : السيرة والموال والأغنية والمثل
والعديد « والأقاصيص الشعبية . ومعظم
فنون الأدب الشعبي توفى بلغة عامية
خالصة إلا في حالات نادرة حيث يتضمن
النموذج الشعبي كلمة ذات أصل فصيح ،
أو كلمة توفى صوتيا أداة فصيحاً .

وعرفت الحياة الأدبية في مصر عددا من الشعراء الفكيهين من أبرزهم حسين شفيق المصري (١٨٨٢ - ١٩٤٨) الذي يعد أول من أطلق كلمة «الحلمتشي» على ذلك اللون المعين من الشعر الموزون^(١).

وكان الشعراء المازلون في مطلع هذا القرن متأثرين بالطابع الفكاهي الذي حفل به كتاب «هن القهوجي» في شرح قصيدة أبي شادوف^(٢)، والذي يكثر فيه استعمال اللفظ العامي بجانب اللفظ الفصيح غير أن معظم الألفاظ العامية المستعملة بذلك الكتاب هابطة وبنية.

وحاول حسين شفيق المصري أن يوجد شعرا فكاهيا على ذلك النمط يخلو من الاسفاف والبذاءة أطلق هذا الاسم على ما كان يكتبه، ثم استنبح سبيله شعراء آخرون منهم يرم التونسي وحسين طنطاوي وغيرهما. وفي تصورتنا أن الخصائص التي تميز الشعر الحلمتشي من غيره يمكن إجمالها في الآتي:

- ١ - معارضة القصائد القديمة المشهورة
- ٢ - البدء بمطلع القصيدة المشهورة ثم التخصص إلى الغرض الجديد في تلقائية وعفوية
- ٣ - الاعتماد على الألفاظ البليغة البنية
- ٤ - استعمال الكلمة العامية معربة كما لو كانت فصحية
- ٥ - إلزام الكلمة الفصحى السكون لضرورة مجاورتها للكلمة العامية أحيانا خلافا لقواعد النحو.
- ٦ - التوسع في استخدام الضرورات الشعرية واختلاق ما يشبه القواعد النحوية الفكاهية مثل البحر بالحاء.
- ٧ - ترشيده أغراض الشعر الفكاهي بحيث يتناول قضايا المجتمع بدلا من الطابع

ومع تطور اللغة، وكثرة المولدين واختلاطهم نشأت عملية «تلوث اللغة» وبدأ الشعراء المجهلون والمزلون يستعينون بالفاظ عامية أو مزللة تكون لها دلالات اجتماعية وربما فردية ويعد المصهران العشمان والمملوكي عصري ازدهار الشعر الموزون الذي يتخذ من اللغة الدارجة أسلوبا للفكاهة بما توحى من معان جديدة، وربما قد يكون لها من دلالات اجتماعية وربما تضيفه من نكهة منمشة ضاحكة قد لا تتوافر في بدليها الفصيح.

وأننا لصابرون مثلا على ذلك بقول بعض شعراء الممالك غاطبا عبرته:

والله والله العظيم القادر
هو عالم بسر أئوي وتولوعي
لو عاود القلب التميم ذكركم
لأظلمو من مهيق بصوابي

وقول آخر:

إذا ما ذكرتك يا مهيق
تسيل الدموع على خفي
فليتك عتلى إذا ما شره
ت تكون شفاك في قلبي
نسيك ضل ماء السبا
وأورثي الكسر في ركبتي

وقد غشيت الشعر المصري خلال هذين العصرين محاببة من الضعف تركت بصماتها على كل فنون الشعر حتى جاء البارودي مع عصر النهضة الحديثة وبدأ هو ومن بعده يعيدون بالشعر العربي إلى عصوره الزاهية الزاهرة متخذين من المتنبي وأبي العلاء وأبي فراس والبحتري وأبي تمام مثلا عليا وما زالوا كذلك حتى عادت إلى وجه الشعر العربي نضارة ووسامة بعد أن كاد يذهب به الترهل والأرياد.

الحديث في محاولة للبحث عن «مضمون» جاد يمكن تناوله نظرا لما يتسم به الشعب المصري من شيوخ روح الفكاهة في طبيعته فإن المداخل المظلمة لتناول ظاهرة الشعر الحلمتشي قد يتحدد بشكل أكثر وضوحا إذا ما وضعناه على شكل سؤال بسيط هو: إلى أي حد يعبر هذا اللون من الشعر عن الشخصية المصرية تعبيراً ناجحاً؟

وهذا السؤال هو ما نحاول في السطور القادمة إجابته:

يلوذ الشعر الحلمتشي وطلوره: لعل فن الهجاء هو أسهل فنون الشعر العربي بالصور الطريفة الفكاهية التي تصور المجهو تصورا غورا مليئا بالتناقض مما يخلق روح السخرية والفكاح.

وللهجاء أنماط مختلفة تدولت في العصور الأدبية عصرا بعد عصر وتعارف عليها الشعراء. فمثلا هناك الشاعر الذي يهجو الآخرين في أشخاصهم، يظهر ذلك في هجاء المتنبي والمثنيات والفتلاء والخصوم السياسيين. وهناك الشاعر الذي يهجو الآخرين في ممتلكاتهم كالدور التي يسكنونها، والحيوانات التي يستأنسونها وهناك الشاعر الذي يهجو نفسه أو أبوه أو بنيه.

إذا التمسنا على ذلك دليلا لم نخطفه، وإذا بحثنا لذلك عن شاهد وجدنا الكثير في دولوين: جبر والحطية والأحطل وابن السروي وأبي نواس. وفي بعض كتب التراث مثل: رسالة التريب والتدوير للمجسط والبخله له أيضا، والإمتاع والمؤانسة لأبي حيان التوحيد والمستطرف من كل فن مستظرف للأشبهى، والظلائف والظرائف للنمالي، وزعر الآداب وثمر الأبواب للمصري وغيرها.



عمود سامي البارودي



يوسف التونسي



حافظ إبراهيم

الشخصي الذي كان سائدا في الشعر الغزلي .

وقد عرف بعض الكتاب الشعر الحلميتشي بأنه « شعر أسامة أن يأتى الشاعر في بداية قصيدته الهزلية بمطلع قصيدة قديمة من أجود الشعر ثم ينسج على منواله هذا المطلع شعرا كامها ينتج فيه الكلمات العامية بالكلمات الفصحى^(١) »

الشخصية المصرية في النصف الأول من القرن العشرين :

عانت مصر طوال تاريخها من السيطرة الأجنبية الغاشمة وكانت فترة حكم أسرة محمد علي من أسوأ فترات التاريخ نظرا لممارسته من استبداد وظلم شديدين ظهرت آثارها في حرمان الفلاح من أرضه وخيراتها وأرهاقه بالضرائب . وقد اتسمت شخصية الإنسان المصري خلال تلك الفترة من تاريخها بسمات بارزة من أهمها :

(١) الخوف من السلطة :

كانت العلاقة بين القاعدة العريضة من الشعب المصري ، والقمع الصغيرة المثلة في طبقات الباشوات والأسيان ، هذه العلاقة كانت تقوم على الشك المتبادل . ولأن الطبقات المالكة كانت تمارس التسلط والأرهاب مع الطبقات الفقيرة المغلوبة على أمرها . فقد كانت الأخيرة تنظر إلى الأولى بعين السخط والكراهية ولكنها لا تملك شيئا فهي مضطرة إلى أن تخافها وتخشاها .

ومن هنا تولدت صفة (السلبية) في الشخصية المصرية كنتيجة طبيعية لظاهرة الخوف التي ولدها الأرهاب والقمع . ولعل هذا يفسرنا ظهور الأسماء الشيعية التي تعبر عن بعض هذه المواقف مثل « زى كراييج الحاكم ... إلى يفرتك أحسن من السل يصحك » قال يا فرعون ايش فرعتك قال مشى لاقى حد يردى « حابيه حرايبها » إذا دخلت بلد بتشد عجل حش وارمى له «

المهدوء والصبر :

وهذه سمة من السمات الواضحة في الشخصية المصرية ولعلها نتاج طبيعي للمعجز من مقاومة الحاكم الباغى الطاغى الذى يملك الجند والمال والسلاح والأرض وتبدو هذه السمة في تاريخ مصر واضحة إلا أنها ليستة فحين تسوء الأمور لا يجد الشعب أمامه إلا الثورة مهما تكن نتائجها .

أما الصبر فيعود إلى طبيعة الإنسان المصرى التى تنفر من الهجرة وتحب الأرض

فلا تريد أن ترحبها . فالإنسان المصرى يحب أسرته وأرضه حبا يجعله يتحمل المشاق والعذاب كيلا يفارقها .

وفسر بعض الباحثين هذه الظاهرة - الهدوء والصبر - على أنها نتيجة لتغلغل الزعة الدينية عند الشخصية المصرية كما يمكن النظر إليها على أنها محاولة للتجلى في وجه القوة والطغيان^(٢) .

(٣) الثورة والمقاومة :

تتمارس الشخصية المصرية الصبر والمهدوء إلى حين فعندما يفيض الكيل يهب الشعب المصرى ثائرا فالأمر غير عالى وبالتالى . وقد ظهر ذلك في ثورة القاهرة الأولى والثانية أيام الحملة الفرنسية ، كما ظهر في الاحتلالات السياسية التى عرفتها مصر ابتداء من اغتيال بطرس باشا غالى رئيس الوزراء سنة ١٩١٠ بيد أحد شباب الحزب الوطنى - ثم ثورة ١٩١٩ ثم ثورة الشباب ١٩٣٥ ثم ثورة الجيش سنة ١٩٥٢ .

« وعند فشل الإنسان المصرى في مقاومة السلطة بطريقة ظاهرة كان يقاومها بطرق مستمرة مثل إلتلاف المال العام و وسائل المواصلات مثلا ، وإستباحة أخذ جزء من المحصول الذى يزرعه الفلاح الإقطاعى اقتناعا بأنه لا يعطيه أجره كاملا »^(٣) .

كما أن استخدام النكتة والزجل والشعر الشعبى كان سلاحا قويا يشهده الشعب والاستجابة للنكتة أو الهجاء بالشعر الشعبى تشفى غليل المظلوم وتنفس من ضيقه . وللمصريين شهرة فائقة في قول النكتة اللاذعة والاستجابة السريعة لها »^(٤) .

(٤) حب الوطن :

« ويبدو أن الطبيعة المصرية بما فيها من جو مشرق وأرض خصبة من جعل شديدا بطبيعة البلاد الأخرى كل ذلك قد ساعد على تقوية ارتباط المصرى بأرضه »^(٥) .

وهذا . وهناك العديد من السمات التى تبو - الشخصية المصرية كوجهات للسلوك مثل الانتماء على الله ، والترابط الأسرى والاجتماعى والاعتقاد في المشايخ والأولياء ، والسخرية الشديدة .

وسوف نرى في الشعر الحلميتشي ظللا لكل هذه السمات التى تتفاوت ظهورها وتختفى حسب المواقف السلوكية والظروف المحيطة .

(بعض أنماط الشخصية المصرية في الشعر الحلميتشي في النصف الأول من هذا القرن)

(١) عادات الزواج :

سادت في مصر عدة ظواهر ارتبطت بالزواج منها : زواج المصلحة ، وقيام الزواج على الغش والتدليس والمبالغة في الأفراح والزفاف وتجهيز المروس . وكان الشعر الحلميتشي يتصدى لمظاهر السلوك المنحرف ويوضح حتى يعود للشخصية المصرية نقلاها ومصدحا مع النفس ويتخلص من هذا الزيف الخادع الذى يعود معظمه إلى تقليد الطبقات الراقية .

يصف حسين شفيق المصرى معركة دارت بينه وبين زوجته التى تزوجها خدوعا فاكشف بعد الزواج أنها لا تناسبه وأن أهلها زينوها له وزوجوه أياها على أنها مؤيدة مهذبة فإذا به يكتشف غير ذلك فيفسرها حتى يتبنى الأمر بالطلاق .

وفى المشعلقة الثانية التى يعارض بها معلقة زهير :

أسن أم أوى حسنة لم تكلم
بحسراته الفراج لئلا تنلم
يقول حسين شفيق :

أسن أم لم تصحى سئة لم تطرم
بطرطولة الكرباج تطلع بالدم
وجرح لها بالفتنين كانه

عُطَافَةً في وجهها المتعثرشم

وجرحهما من بعد عشرين رة
ولولا لطفى الناس كانت حاتمدم
وأصبح يجرى نخوتا من صراخها
خلاتى جاموا بالسويس الملم
وهذهن الضابط بحكم غرامه

إذا أنا لم أسكت فلم أتكلم
وراحت ولم يتخّر يفسّر في ذاهبه
إلى حيث ألفت رحلها لم تشعم

ثم يوجه نصائحته إلى الشباب القبل على الزواج في ضوء تجربته العتيقة التى راحت ضحيتها حياته الزوجية :

لمن ملئ الحطاب عن رسالة
بأن سراتي الآن عند المخدّم

وما الغش إلا ما سمعتم وشفتمو
سفو شخص على هذا الجواز المخم
رأيت زواج الغش لا خير بعده
وأن الفتي بعد الجوازة يندم
ومن يخطب النوان من غير واه
ييهدل بشليل ويضرب ويشتم
ومهايا تكن عند أسرى من جميلة
وأن غاشيا لا يعرف الثرم تيرم
وفي معارضة لملقة التابعة للذباب :

يا دار مية بالعلياء فالسند
أقوت وطال عليها سالف الأمد
يقول حسين شفيق في المشفقة التاسعة
بصف المبالغ في مظاهر البذخ في الزخارف :
راحوا ليح نحاس البيت تكلمة
لأجرة التخت غني ليلة الأحد
تزوجت أختنا من بعد ما لبثت
عاصين سابين سمعان
وأوردي

هذا ريسوندا صولك وذاك إذا
شامت من الفطن أوثابا بلا عدد
وصيفة لو وزناها لما نقصت
عن أبة فديا موزنة يمدى
هذا الجهاز رننا كي نجي به
أطيشنا وصحيحا الفخر البلد
بقي كذا وكمان لسة فرح
وزلة بعدما لا شك في نكدي

لكها أمها قالت أنفضحنا ؟
لا بد من دعوة الأيمان والعمد
وهكذا كانت الأقصرح قائمة
وكل يوم أرى إهمالي في سند
هذا كلام أبي الحسنه يحزنني
لا سيما بعد تفليس إلى الأبد
إعص على الفرح إلى بعد ليته
نصاب عيتك بعد اللطم بالرمد
ربيت ألف جنبة أس من سفو
ولو طليت الريال اليوم لم تجد
وهن المشكلة التي تنشأ من زواج
الصلحة يتحدث حسين شفيق في إحدى
المشهورات مهاجما غرام الشيوخ من
أصحاب الأموال بالفتيات الصغيرات
اللاتي يرحن ضحايا اغراء المال يقول ابن
زيدون :

أضحى التالي بديلا عن تدائنا
وناب عن طيب لقيتنا تجانينا
فيقول حسين شفيق متحدشا عن أهمية
اللال :

هجرتمونا لأن المال خاصصنا
وغاب عنا فقيم أتنسو وخرينا
أن لجنه هو للمجبوب لا كحل
في العين أو حرة في الخديا أغينا
لو كان وجهك وردا ثم كنت بلا
مال ترى العين هذا الورد ليونا
أشحال بقي رجل مثل وأنت ترى
كاشي أنسر من صنف أسونا
ثم ياجم من كانوا في مثل سنه ويسلون
بالمال وأجابه من أجل اصطياد الفتيات
الحسنات :

أعص على الشيخ أن لج للفرام به
ولو يكون أبا الأموال قارونا
ويزداد حق على الفليس النصابين
الذين يتظاهرون بالحب :

يساغرة الله شيل كل مفتلس
يحب ، لا سيما إن كان مديونا
ادفع ديونك جك نيلاء غامقة
تريك هالأرض من فوق التراسينا
قلب الفقه كيت حين تسكنه
لا بد من كتيراتو فيه تأسينا
أما الأونطة فالنطيش آخرها
والبهذلاء فحالف يسابن تسعينا
الفوارق بين الطبقات :

عرفت مصر كيا أسلفنا طبقتين متميزتين
أحدهما طبقة الأقلية وهم الباشوات
والأعيان والثانية أغلبية الشعب وكانت
الأمثال الشعبية تعكس ما يعانيه الشعب من
الفقر والارهاق الذي يمارسه المتحكمون في
معيشته كما تعكس أوضاع الطبقة العليا .
والشخصية المصرية ناعقة سائرة لا تترك
هذه الفوارق دون الاستهزاء بها والزراية بها
واستنكار تصرفاتها فهناك أمثال شعبية تقول
« عاز الغني شفقة كسر الفقير زيره » الية
ما تجررش في العالي « اللى يص لنقو
يتعب » .

وقد تعرض الشعر الخلميتشي لنقد هذه
الأوضاع وحاول فضح الواقع الذي تعيشه
طبقة الأعيان فنجب حسين شفيق يعارض
قصيدة ابن هاء .

أسهام لحظك أم ميوف أيسك
وكؤوس خمر أم مراشف فيسك
بقصيدة يعقد فيها مقارنة بين شاتين
أحدهما تنتمي إلى الطبقة العليا فأبرها
رئيس أحد البنوك فهي متدلة متحلة
والأخرى من الطبقة الكفالة الشريفة تنحل
بالخلق وتسلك بالملم فيقول غاطبا
الأولى :

يا بنت فني البنك الكثر فلوسه
لم تعجبي أحدا فبا خطوك
أكلام مسخرة وجهل فاضع ؟
لأنت فاشة ولا أهونك
المال يلذب والجباله وحدها
تبقى ويختك بالصا بديك
الحصاطيون على نسبة أقبلا
يتساقون وأنت قد تتركوك
وأبو سنه راجل في حاله
من غير مال مثل مال أيسك
لكها بنت تحاف وتحتشي
فلو جنبها نار لحم الكوك
وفي معارضته لقصيدة حافظ إبراهيم :

لا تلم كفى إذا السيف نبا
صح من العزم والدمر أب
يتحدث عن أزمة التلج حديثا فيه تشف
من الباشوات فيقول :
هات حديش عن التلج عسي
يبرد القلب حديثا عجا
فير أن التلج أخوه فلو
نلت شيئا منه قلت الكوكبا
في احترام الباشا للتلج كم
طاشا الرأس له واحد ودبا

وبعقد حسين شفيق مقارنة أخرى بين
تلميذين أحدهما فقير يجاهد من أجل العلم
والآخر غني يعيش في قصر مترف ولا يجهد
في دروسه برغم توافر أسباب الراحة والنعيم
له . فلما يتم الأول تعليمه يتكلم الباشوية أما
الثاني فيفشل حتى يصير « أفنديا » عند
الأول .

يقول البارودي :
سواي يتحان الأغاريد يطرب
وغيري بالذلات يلهو ويلعب
فيقول حسين شفيق :
وأجلس وحدي هالقرامة كاشا
ولي لبة فيها شريط ملهلب

وليس سميري غير له مية
مرقة فيها خروق تسرب
ولولا تجور تحتها ساح ملها
علي فاست بدلتني وهي مركب
وفي المحيط يرص صرخ كبل ليله
وفي السقف فيران تبت تكرب
كذلك أنقض الليل بردان خافا
وفي هذه الأحوال أنرا واكتب

ثم يعف حال الخى فيقول :
وفى القصر تلميذ سيب دروسه
ولو قيل ذاكرا يا محمد يهرب
يرى امرأه قد جاوزت عمره
فيحبها حسنه والطيب يكلب
فسى مدموازيل وهى كيره
لها ابن كبير السن أنشط اشيب
يعيشها المصروف وهى تترقه
عن الدرس والتصيل لهم غيب
قلنا كبرنا صرت بالعلم باثنا
وصرا لنفينا فلا تمنحوا...

للمواسطة :
شاعت الوساطة في الوزارات والمصالح
في مرحلة ما قبل ثورة ١٩٥٢ وكانت
الوظائف والمناصب العليا بالطبع من نصيب
أصحاب النفوذ والاعيان . وكان الذي
يحصل على مؤهل من الطبقات المتوسطة
يعاني الكثير قبل إلحاقه بوظيفة متواضعة .
ظاناً الشعر الحليتي راحداً نادداً هذه
الظاهرة .

يقول عبد المحسن الكاظمي :
 إلى كم تميل الطرف والدار يلقي
 أما شغلتي هينك يا جرح أدمع ؟
 فيما روضها حسين شفيق :

افتش في الديوان عن واحد له
نصود لتواقيني وفكري موزع
يقولون لي هبل من وسط تحب
شاعره عند الرئيس بتفزع
هبل كانت الليستس لما اخذها
شهادة تطعيم بها اتسكع ؟
ليس حراما اتق بشهادتي
أجور على ابوابكم اتلطف
غيري شأن حبوبكم متوقف
أره عليكس دائما يتسلم

ففى عمره بالدراسة بليّة
وفارتها والعقل منه مفرّقع
أراه غدا بالحصوية فالخا
وعنى قباله بيتا يشخلع
دا ماهش كذا ي من أمور لطيفة
دى حال تخلى العقل م الراس يطلم
إذا كنت ذا عقل فكن ذا صناعة
أو أسرح بفعل حين يفسح ينع
ويقول الشاب الطريف :

لي من هؤلاء بعينه وقريبه
 ولك الجمال بليغه وغريبه
 فيعارض حسن شقيق :
 إن لم تكن يبكيا فبكاء مثله
 أو لم تكن بكيا فبكاء قريبه
 البشاش قد وصى عليك رئيسا
 ورئيسا يا أفعلى محسوسه
 فاحضر إلى النديوان في المجد أو
 من بعده من ذا الذي هاجبه
 وتعب أليسا إلى اليوم السني
 فيه الماعية وهو لت تقيسه
 ويحيى سعاده عك البشاش إلى
 ضى الوجه وهو عليفه وحبيه
 فيقول له أكثر تجو شغل اينشا ؟
 استبتسوه والعبا سيحببه
 عام مضى من غير تريقه له
 فبني علاقه وما تاتريسه ؟
 عصبها وأسر بالترقى والنسي
 (من عاجه) يطعم رأسه مركوبه

معنة الإنسان المصري اليومية :
وصف الشعر الخلميشي الحياة في مصر
خلال الحياة اليومية للموظف المسكين الذي
يمجوس رحلة شاقة من بيته إلى عمله فيها
المناصب في المواصلات والطرق . . ويمكن
الشاعر الخلميشي من تشخيص هذا الوباء
الاجتماعي بأنه نتيجة أعمال الادارة
الحكومية :

في معارضة لملققة عترة يقول حسين
شفيق في المشعلقة الخاصة :
رفعوا إجازات اليوت فزفوا
عيش الموظف والقي المستخدم
صف للماية للأيمار وحيثنا
حجر وذاك غوسنا كالهرم
ولقد رأيت (الكادر) بعد عشية
فقطحيته ليلال كليل الميتم

من أين أحسرف عالعمال وبشما
بشما أجهزها يا أم الهيثمي
ويقول مهيار الديلمي :

أقرئش لالقم أراك ولا يد
فتواكل غاض الندي وخلا الندي

فيعارضها حسين شفيق متهمًا هؤلاء المواطنين الذين يتحكمون في مصائر الناس بينما نالوا شهاداتهم بالحفظ والصم، وحده دون أن يعمتوا بالتدريب الكافي وما هنا يريد أن يقول أن النظريات دون تطبيق لا قيمة لها يقول :

كأنهم من قبي شفاء نال شهادة
للسكسورة وحققه في الجسد
لم تحفظون العلم صا وبكم
كالبقيان لفظه المتردد
وبل للبلاد من الذين تعلموا
لفظ الماوم وفهمها لم يقصد
ثم يتحدث عن الماوم مختلفة من
مؤلاء :

مهم محام لو يشوف قضية
م المضلات يقول ماض حاجة دي
وإذا ترفع في أئمن قضية
بانت وسود وشه ياد لملى
وتراه أخرس في المحاكم صامتا
ولسائه في بيته كالبرد
ولرب دكتور طيب لو رأى
شأ يقول : يشوم هذا في غيب
لماذا أراد علاج حشة فعل
لم يش إلا بعد موت إلا بعد
وبهمس م الخاف قصرا شاعا
م مخالف يصعد سأكوه مصعد
لا وقال عليه مثل خرابية
ورملا في التائيس بالوصف الردي
يوحه يتناحله إلى الشاب :

تستمرسوا بعد التعلم والنسي
 ذا الحفظ يا ابي لا يساوي ميلدي
 ولا التجارب لم تكن لفرنج من
 فوق السحاب وانت عجل السيد
 وعن المبالغة التي تنسب بها الزوجات
 التي تضيف إلى هموم الإنسان البسيط هموماً
 جديدة يتحدث حسين شفيق معارضا
 صلبة أي التعاهية .

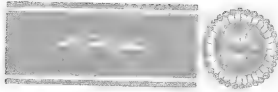
الأمال بسيدن مالا
أدلاً نأجل إلتاقاً ؟
فينبى على زوجته اسرافها ويذخها
الذى لا يتفق مع حالتهم المادية الشديدة
ويدهها بالضرب كما ينذر أهلها إلا يأسوا
إلى شكواها منه عذراً باهام أيضاً يقول :
أظن الولية زعلانة
وما كنت أقصد إزعافها
أى رمضان فقلت هاتولى
زكبة نقل فجعنا لها
ومن قصر الدين جينا ثلاث
لفائف تمنع شياها
وجبت صحيفة ممن وجبت
لوازم ما غيرها نالها
نقل لى على أبى بنت الدين
بنشكى إلى أهلها حالها
تقول لم جوزى هذا نفر
كأن أفسدت لها مالا
ولا والنسب لأعك أباما
ولا عها ولا ولا خالها
ولو كانوا ناساً من اللى فى بالى
لما سمعوا قط أقوالها
دى جاربها زعلت زوجها
لجانب المصاىء وأى لها
لإن عملت مثلها زوجتى
نأفخ هليها وعقبى لها
صورة المرأة المصرية فى الشعر الخلميشى :
قدم شعراء الشعر الخلميشى صورة
صادقة للمرأة المصرية من الطبقات الشعبية
بملابسها وسلوكها ، ولا نجد أجمل من
وصف يرم للمرأة من ذلك الوصف الذى
يتحدث فيه على لسان مجاور من طلاب
الأزهر أن من بلدته فى كفر صقر فهو يقارن
بين نسائها ونساء القاهرة فيقول يرم :
قدمت فى مصر بسوطاً وبمتعداً
عن كفر صقر وتلك الكفرويات
الزويات
وعن بهائم رائف غير راقية
ومن نساء نجيمات قصيرات
أنوم من بعد درس النحو منتصبا
أطوفها بين محضات وحارات
الى النساء اللواتى كل واحد
تقول للبدر قم يا ابن القيجحات

يرتج قلبى إذا تلك الروافد قد
ترجرت فى الملايات الكرشيات
يشعكن من غير غمز دالها أبداً
ضحكها جهم وشذات ومدات
أقول يارب زوجنى يواحد
من هؤلاءن القاهرةيات
ومن قصيدة أخرى يقول يرم واصفاً
بنات الأحياء الشعبية وصفاً شيقاً يقول :
بالى النساء اللابسات خلاخلا
الحايطات خائفاً وجلالها
اللابسات شياثيا وثياثيا
الحاملات مقاطفاً ومناخلا
المأففات لساناً وحلاوة
الأكلات ملئساً وللالها
الفصريات صدورهن تعجبا
القفايلات البخت أضحى مائلا
الداخلات عاكسا ومكاتبها
العاملات مع الرجال عمالها
ويصف فتاة أخرى يقول :
وردية مثل بنات الجرمين
رشيقة كفتيات لندن
تحبها مبوكة من مبدن
لكنها مخلوقة من ملبن
وذلك لما تلوى أو تنشقى
أعضائها من حسن وأحسن
تغزو وتمتلل فؤاد المحسن
أسمها من خلف باب المسكن
تقول للبقال يباعبد الغنى
كأننى أسمع صوت الأرضي
أم حسين شقيق لانه يصف تلك المرأة
التي فنت وهي مع ذلك تصبغ شعرها
وتصاى يقول :
تحسلى عن زينب وبناتنا
أحاديث منها بطن حى كركبا
أزينب فى شرح الشاب وعمرها
يزيد عن الستين غير سى الصبا
إذا مارأت صفرى البنات تيرجت
عند صدرها من غير متاهلها
وأن بصرت كبرى البنات وعاشقا
يفازلها هزت من الفظ شياها
لها زوجها أخص عليك مغفلا
إذا شاف طينا قال أبصرت كوكبا

إذا السره لم يملك زمام مراته
تعثر فى هليسا وتشتعلبا
ويعاتب زوجته المسرفة يقول :
أفستانان فى شهر وهذا
على الشوب من عابن دابا
تريد ملايسا فى كل يوم
وقد ملات ملايسا الدولايا
باسى يا حيتى يا روى تولى لى
أما تريدن أنا ناس غلابا
نسا ما هيتى يادوب تكفى
ألم تغفل وقد شفتا المدايا
وليس أبى وليس أبوك باشا
فلا تتعنطزى وتقول بابا
أليس أبوك غلابنا كحال
وفى الأعباد ما أكل الكبابا
وكان أخوك يشى وهو حال
وبالقياح ساعرف الشرابا
فلا يجهها وحينك وارحمى
من الصاريق تقلب الحسابا
أوانى كما سدت بابا
فتحت على يا بهام بابا
يا ريتى لم أفنك وأكان زفا
نبارك يوم ما كتبوا الكتابا
هذه قراءة سريعة فى هذا اللون الطريف
من ألوان الأدب المصرى للمعاصر . نرجو أن
تكون حافزا للدارسين لتوجيه عنايتهم إلى
هذا الميدان الخصب . ونرجو أن نتاح لنا
فرصة العودة إلى دراسة مظهر آخر من
مظاهر هذا الشعر فى حديث آخر ◆

الهوامش

- (١) مجلة الهلال ، أغسطس ١٩٦٦ ، ص ١١٤ مقال لمصالح جودت (التكاكدة فى الشعر المعاصر) .
- (٢) ، (٤) ، (٥) ، حسن القنى ، الثقافة والنوعية دار المعارف ١٩٧٧ ، الطبعة الثالثة .
- (٦) إبراهيم أحمد شعلان ، الشعب المصرى فى أمته العلمية ، لجنة العامة للكتاب ، ١٩٧٢ ، للتأليف الشعرية عن :
- أبو نواس الجهميد (شرح حسين شقيق المصرى)
جمع أبى بهيم وعبد صلاح الدين - بدون تاريخ
- محمود يرم التوتسى ، تأليف عبد العلم القفاين ، دار الكتاب المصرى للطباعة والنشر ، بدون تاريخ ◆



قصيدتان

وانح إدري

المرجان

أيًا كان الموسم
فأنت لم تحلم يوماً بالإفكار
ولا تخلد الشار

فأنت جلد للأبد
أحر برتقال كوريد البحر الدامي
ترقد عميقاً تحت الماء
تعرف فقط كيف تملن عن إشراك
وأنت لا تعلم شيئاً عن جالك
الخاص 1...

شجرة

أيامها الباقية
جرداء ووحيدة
نصف حياتها غضب ، ونصفها حزن

شجرة منسية
في الربيع ، وفي قلبها الدامي
بمشقة وجهه : تولد طيقة جديدة
بفروع وأوراق خضراء

ها هي تبسم ،
تبسم على فصل الزايس
القاطيع 1

قصائد صينية حديثة

ترجمة : ربيع مفتاح

هذه قصائد حديثة لثلاث شاعرات
صينيات مختلفات العمر والخبرة
والأسلوب ..

● وانح إدري : بدأت اسهاماتها الشعرية
في ١٩٤٦ م ، وشعرها يعكس طبيعة العصر
الذي تعيشه الصين اليوم ، وشعرها يعكس
بقدر ما يجلو تفاعل تجربتها الشخصية مع
واقعا الاجتماعي ، كما يعبر عن شوقها
وانتظارها ليزوغ فجر جديد ، ويتميز شعرها
بالجمالية الطاغية وبأسلوب فني متطور ،
ومن الواضح أن الشاعرة تتعامل مع الأشياء
بقلب حالم ، كما أن الصورة الشعرية لديها
تتألف بالتناوب حسها الدقيق مع عناصر
الطبيعة من حولها ...

ورغم قصر معظم قصائدها إلا أنها
قصائد موحية ومكثفة ، كما يتبين ذلك من
خلال قصيدتها : شجرة المرجان ، حيث
نستطيع استكشاف مهازنها في استكناه
المانع الداخلي لظواهر الطبيعة ، وهي
بذلك تضيئ على الأشياء العادية برقاً
وبهاء ...

أما عن حياتها ، فقد ولدت في يان تنج
عام ١٩٢٦ م ، والتحق بلمدرسة الصحافة
حيث تخرجت منها ١٩٥١ م وعملت
صحفية وحررة في جريدة علي ، وكان لها
أكثر من ثلاثمائة قصيدة حتى ذلك الحين ،
وقد أصدرت مجموعة شعرية بعنوان « نداه
الجمال » ..

● وانح كيزاوي :

ولدت في « يان » بالصين ١٩٥٥ ، وبعد
تخرجها من المرحلة المتوسطة ١٩٧٤ ،
أرسلت للعمل في الرفيف ثم التحقت
بجامعة « يان » ١٩٧٨ ، وفي ١٩٨٠
أصدرت مجموعة من القصائد والمقالات ،
أهم ما يميز شعرها هو الطابع الرفيف
الممزوج بخبرات الشاعرة في المنية ، كما
أنها تجمع بين مقدرتها الذاتية الاستشفائية
والتكثيف ، وقد لفت الانتباه - حديثاً -
بصورها الشعرية المركبة ذات التأثير
الخاص ، ولها تجديبات جمالية متميزة في
أسلوبها الشعري وتبضح ذلك في قصيدتها
المنشورة في هذه المجموعة « نحو الشرق » .

● بي هونغ :-

شاعرة تترك العالم بقلب حالم بسيط ،
يتميز شعرها بالوضوح والتكامل
والانسجام ، لغتها بسيطة عذبة ، ولدت
عام ١٩٤٦ ودرست في جامعة « شنغهاي »
حتى ١٩٦٩ ، وهي تعمل الآن محررة في
مجلة « الفن الشعبي » وقد أصدرت مع أربع
شاعرات أخريات مجموعة شعرية بعنوان
« مسيرتنا النافثة »

عن مجلة الأدب الصيني ١٩٨٦ م



عالم أخضر

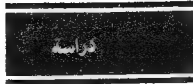
بي هونج

حينما كنتُ طفلةً
كنتُ أحتفظُ بقطعةٍ صغيرةٍ من الزجاج
الأخضر
كانت زجاجةُ حبةٍ —
وحينما كانت الشمسُ الحارقةُ
عل وشك أن تتعهد العالمُ ؛
كنت أحتضن وجهي بقطعة الزجاج هذه
أه ، يالهُ من عالمٍ جميلٍ !
فالشَّمْسُ ، تلك الكرة المشتعلة من النار
تصيرُ أماً ذات خصلاتٍ خضراء
تنسج بلوزةً حريريةً للسماء
تنسج ظلاً كثيفاً للبشر عبر الطرقات
تنسج ...
تنسج ...
والرياحُ
تصيرُ ضلالاً بارداً من الماء
يتمدد متكاسلاً على النجيل الأخضر
يغطي صيحات الحصاد
بعلقة من الضباب النقي
وأنا ابتسمُ في فرح
فهذا الصيفُ الأخضرُ المشرقُ
ليس أكثر من خيالٍ صورةٍ قلبي الحالمُ ◆

نحو الشرق

وانج كيزاوني

شجرة الموز على يساري
وإذا وضعت قلبي ؛
أمشي عند الغروب حتى يجن الليل
.....
طفلاً صبيّاً علي يجني
إلى استعراضٍ للدرق على شرب الماء
بدون أن أحدث صوتاً
.....
الطفلُ عند أقدامي
وأنا أحيّد تنظيم خطوط كفاحي اللامهائية
أريده أن يكون غير مطيع
.....
أنك تقف خلفي ،
تنحني أحياناً
وهندلند تمشي بقوة
أنني أحب — فقط — الرجال ذوي الإرادة
القوية !
.....
لقد تفرق الأصدقاء في كل الاتجاهات
وليس ضرورياً أن أكتب رسائل ونحيات
إلى وجوه حزينة !
.....
الأشراؤ يقتربون ويتعدون
تخاطبني أشياءهم
تجعلني في قمة السعادة
.....
الشمس والقمر يتدفقان نحوي
كل ما ملته أني جلست في هدوء
وأمامي كومة من الأوراق ... ◆



دراسة السبعينات في شعر أمجد ريان

أمجد ريان

يطرحوا مشروعهم الشعري الجديد وأن يعيدوا النظر في مائة الشعر ودوره في واقع يتحرك في اتجاه يتناقض مع كل المعطيات التقليدية في حياتنا .

الرؤية الشعرية الجديدة تناهض الفكر الماضوي عندما تتألى بالحركة والانتقال إلى السكونية إلى الحركة ، ومن الوحدة إلى التنوع ، وفي نفس الوقت فهي تناهض الفكر المدعي للحدثاة بالنقل الميكانيكي لإبداع الغير بما يأتي لنا من الخارج بجرعات لا يتحملها غطر التطور الحقيقي لواقعنا ، وإنما تتألى بخلق مجالات صحيحة للتفاعل الخلاق الذي يفضي إلى إبداع يخلصنا يتضفر من معطيات متعددة ولكنه يمانق واقعنا ويعبر عن معركته وحلمه الحقيقي ، كان على الشعراء الجديد أن يتخلدوا سوقاً صحيحاً من الواقع ثم يصيغون ذلك الموقف من داخل القوانين الجمالية التي تخص الإبداع الشعري وأن يتفهموا العلاقة الصحيحة بين العام والخاص .

لقد انتبه الشعر الجديد إلى كيفية تجسيد العلاقة بين الواقع والفن ، بين الالتزام والحرية ، وأدرك الفرق بين الالتزام الدعاوي ، والالتزام الذي يسري بغفوة وحيوية داخل العمل الفني .

الموقف الفكري للمبدع ينبغي أن يتوافر بقوة في عمله الإبداعي ولكن من خلال رؤية الفن وقوانينه فلو تحولت القصيدة إلى ما يشبه البيان السياسي لفقد الفن هويته ولم تستطع القصيدة في نفس الوقت أن تقدم انجازاً يماثل ما يقدمه السياسي في عطائه وإضافته .

كما أن التركيز على المضمون في القصيدة هو ابتزاز لجسم العمل الفني لأن المضمون ليس إلا مستوى واحداً في نسج العلاقات الجمالية للنص الأدبي ، ولا زال عدد كبير من مثقوي الشعر ينظرون إلى القصيدة باستراتيجية عندما لا يحدون فيها شرطهم المسبق وهو وضوح المضمون أو الفكرة التي يريد أن يوصلها الشاعر والغريب أن هؤلاء أنفسهم قد يتجاوزون مع فكرة قصيدة تجريبية أو عمل مسرحي في قصيدة دراما التقليدية ، أو عمل تشكيلي أو سينمائي ينسف الفاعلية البصرية القديمة .

ولعل تبرير ذلك التناقض يكون مرده إلى أن كل الفنون قد وردت إلى واقعنا حديثاً ، أما فن الشعر فهو الفن الوحيد الذي رافق الحياة العربية منذ أقدم العصور ومنذ أن كان

الرومانسية في ذروة عطائها بعد أن استكملت النقص الموسيقي على أيديهم حيث أدخلت التغيرات الشكلية تتأخذ أقصى مساراتها ، وأخلست المفاسين الشعرية تنبته إلى الذات الجماعية وإلى المهوم الاجتماعية ، وعنت بالآداب الشعبي والفلكلور واهتمت باللغة بشكل أكثر واقعية ومرونة ، وتوزعت للموسيقى التقليدية من خلال تنوعات جديدة لتعبر عن الدلالات الشعرية في كل سطر على حدة .

ولكن لم تلبث هذه الخبرات الجديدة أن استقرت مرة أخرى لتشكل عموداً شعرياً جديداً !! وظلت تلك الخبرات تتناقل وتتنازع بين مجموعة كبيرة من الشعراء بلا تصعيد يفضي إلى تطور حقيقي ، وظل الشعراء يمترون نفس المعطيات حتى انتشر باختداد الساحة الشعرية عدد كبير من الشعراء الذين هم جميعهم نسخ من شكل شعري واحد وتم تصنيفهم في أكثر من دراسة بتسميتهم جيل الاستقرار أو جيل الظل .

لقد كان لوقوع هزيمة ١٩٦٧ المريرة وما تبعها من تغيرات اجتماعية وفكرية عميقة ، كان لذلك أثر في أن تطرح كثير من للشروعات السياسية والفكرية للمسامة في حل أزمة الواقع وكان على الشعراء أيضاً أن

لقد رسخت الكلاسيكية الشعرية العربية ، على مدى قرون طويلة مجموعة من المفاهيم الشائبة : فاحتسدت الأوزان التقليدية ، ووحدة البيت ، وفكرة الأغراض الشعرية ، وحافظت على مسافة لا تحتزل بين الشاعر والواقع الخارجي .

ودافع منظرو حركة الأحياء في شعرنا العربي الحديث : جبر حويمطر ، وقسطاكي الحمصي وغيرهما ، دافعوا عن استمرار تلك النظرة الشعرية ، ودافعوا عن مثال مجرد خالد فوق الزمان والتطور .

ثم نجى الرومانسية في خضم التغيرات التي شهدتها الواقع ود الفعل الجمالي بإزاء الحرية المطلقة ، رد فعل باتجاه الذات فيها إذن نظرتنا مثاليان متكاملتان مثالية القدماء تقدس النموذج الخارجي وتحاكى ، ومثالية للمجدين تقدس ذات الفنان وتعتبر وجدانه هو النافذة الوحيدة على العالم .

وهل الرغم من تخير المضمون الشعري ، إلا أن للموسيقى الشعرية ظلت - على الرغم من بعض القلاقل - غير قادرة على الانفلات من القالب المعنوي التقليدي فحدثت المقارفة : التعبير عن المضمون الجديد في داخل البناء الراسخ للشعر التقليدي وتلك هي أزمة الرومانسية العربية التي لم تحل إلا على أيدي شعراء مدرسة الشعر الحر : السياب - نازك - عبد الصبور - حجازي [الذين عبروا عن نضج

والنهر - مساحات التشور - محاوره الظل والإضاءة [في ديوانه] كانتت على قنديل الطالعاه [تحس بأن الشاعر يتعامل مع الشخصيات الأسطورية تعاملًا أحاديًا، يستخلص الفكرة الكلية التي يمكن أن توحى بها الشخصية وسقطها مباشرة على المعنى الذي يريد توصيله، وفي قصيدة متواليات المعنى والنهر نجد « حابي » رمزاً للشخصيات الغامضة وقد جاء في مقابلة بسيطة مع احتراق الأرض ونفايات الموائد، ويلاذه للمشاهيد على الجسر كما نجد « رع » إله الشمس في مقابلة أخرى مع الضياع والتبعثر في الدباب والاسفلة بالموت .

وفي قصيدة مساحات التشور يضع الشاعر « حوريس » كرمز للخير والبناء في مقابلة بسيطة مع الجفاف والحداد، وكذلك يضع الإفة « إيزيس » في مقابل القبور والفتاة وهكذا .

وفي قصيدة محاوره الظل والإضاءة فإنه يقدم للمتلص الأسطوري الخيالي خبوءاً منذ ابتداء الزمن متخفراً بتراب الولادة، يأتي ليخلص الحيوان التي قوت .

أساً في قصيدته [اعلم بطلع من الشرق] فسكون أمام المستوى الانعراج في التعامل مع التراث، حيث يستفيد من الدوام الأسطوري أن صبح ذلك التعبير في تدهيم البناء الشعري، ويقسم القصيدة إلى جزئين: الأول بعنوان [المعاصير الطليقة : وثيقة] وفيها التأكيد على فعالية ذاتية في التعامل مع الواقع الخارجي من خلال الأنا [أخرج - أرفع - أصل ...

إلخ] ثم يتنقل في الجزء الثاني وعنوانه [كونشرو الإمكان والمعاصير الطليقة] إلى الفصل الجماعي من خلال نحن [ركبنا - نسال - قريتنا ... إلخ] وتشير القصيدة إلى تطور شامل في رؤى الشاعر وفي بناء القصيدة الكسلي بتعدد المحاور أو المنظورات المتبادلة [أننا - نحن - التراث - أهم المعاصر] وبالتنوع الموسيقي واستخدام الألفية الداخلية كمرتكز دلالي وموسيقى .

لقد نجح الشاعر في استيحاء قصة الإسراء والمعراج وهناك المحاور الذي تمتد صوته بطول القصيدة في ديبالوج غثله بتعاصر تتجادل بين القديم والجديد، بين الحالم والواقع .

وسمعت موصوفة : كأن الأرض تمس من بعيد . قلت : ماذا طرأ ؟ قال : طر ،

الآن تخلق لكى تصنع علماً غاصاً بفشل أصحاب الأساس الاستعاري في التعامل معها لأننا لم نعد نعرف أى طرفي المجاز يستمر من الآخر ؟ لقد دخلت اللغة إلى منطقة التفاعل المميّز بين طرفي الصورة مما يخلق بؤرة صورية تلقى بظلال شديدة التشابك على بقية المستويات الشعرية .

أما المستوى الموسيقي فقد تجاوز مفهوم الأوزان الشعرية ليتنقل إلى فكرة « الإيقاع » الشعرية وهو الذي يتجسد في كل الأنشودة الموسيقية داخل العمل الشعري من أول الحصر الموسيقي العام حتى الاحتفاء بالزين الصادر عن الاستخدام الخاص لبعض الحروف والتراكيب الصوتية ذات السبلات الخاصة . كما تمدد البناء داخل منظورات تتجاوز درامياً داخل النص، واستدخلت المقاطع المنعوتة أو المرقمة وعرفنا لأول مرة « الميكرو قصيدة » أو القصيدة العملاقة المرقطة في طولها وهما شكلان شعريان جليديان يردان بقوة على القصيدة الغنائية متوسلطة السطو من حيث الشكل الخارجي .

استخدم الشاعر الأنشودة الداخلية، استخدم أسلوب القصة القصيرة وأدخل الموزونولوج والديالوج وعصد إلى التطعيم الشديد وانتشار الكلمات أو التدوير وانتداج السطور وغير ذلك من أساليب عديدة وأكد على الجانب البصري يؤكد من مادية عمله الفني ودعوة متلقيه لاستخدام كل حواسه لقد أصبح الشاعر حراً في استخدام أساليبه بشرط أن تخدم أدواته الرؤى الفنية التي يريد أن يوصلها .

تجارب شعرية عديدة استطاعت أن تخلق احتكاكاً قمعاً بالتراث واستغادت منه استغادة الموجة إلى المثليين، وأضاعت معطيات إنجائية فيه، هناك تجزئتان همتان لأنثيين من شعراء السبعينات في مصر استطاعتا أن تتفاعلا مع التراث العربي : الإسلامي والصوفي بشكل رفيع :

أحداهما هي تجربة الشاعر على قنديل وقدم أعادت من التراث الحبس الدرامي والحكاكي واستغادت من ذلك التبعد في نسج حملها المعاصر، وأهم ملاحظة في الاستخدام الأسطوري والتراثي في شعر على قنديل هي أن الكيفية التي تعامل بها مع التراث تتسق بشكل دقيق مع رؤيته الشعرية الكلية فهي بداية تجربة كانت تعامل مع الأسطورة مباشرة وإسقاطاً فني قصائده في متواليات المنفى

[ديوان العرب] حيث حاصرته القوى الرجعية بقلعة حصينة من المضامير والتصورات الراسخة، كما أن هناك سبياً أنصر يردد تلك الظاهرة وهي أن التلقى يتعامل مع لغة الشعر بنفس الطريقة التي يستخدم بها اللغة في حياته اليومية، كل الفنون الأخرى لها أدواتها المستقلة بطبيعتها أما فن الشعر فهو يستخدم اللغة، ولن يدرك التلقى خصوصية اللغة الشعرية إلا إذا فرق بين لغة دلالية توصل الأفكار وبين اللغة الشعرية التي لا تستند على مجرد الجانب الدلال فيها بل هي تفجر جانبيين آخرين هما الجانب التشكيل والجانب الموسيقي مما يسبب ذلك اللبس بين اللغة الشعرية، ولغة الاستخدام اليومي .

الرؤية الشعرية الجديدة ترى أن فن الشعر ليس مجرد انعكاس لما يجري به ذات الفنان فقط، كما أنها ليست مجرد انعكاس ميكانيكي لسطح الواقع الاجتماعي ولكن الشعر يصدر عن تقاضى بين الإرادة الإنسانية والشوق الاجتماعي والانسان، الشعر يبلور العلاقة بين التجربة الفردية والتجربة الاجتماعية أو بعبارة أخرى الشعر يتيح فرصة للتوازن بين الواقع الاجتماعي وبين الحرية الجمالية الذاتية للفنان لأن العلاقة بين الشعر وكافة الظواهر الأخرى الاجتماعية والفكرية والسياسية علاقة حيمة والشعر جزء لا يتجزأ من مجمل النشاط الإبداعي للإنسان ويسير معه باتجاه التغيير إلى الأفضل وإلى أصداء التكوين باستمرار .

الكتابة الشعرية الجديدة لا تكتفى بالانسلاخ من القديم بل تسعى إلى التماسك والبناء على مزيد من التضاض التفتاني مع كافة الظواهر الأخرى .

وإذا تابعت ملامح التجدد داخل القصيدة سنجد أنه قد برزت معطيات جديدة تؤسس في مجملها مساراً مغايراً حيث الصدام مع المألوف والانتقال من الوصفى إلى التخيلى ومن الغنائى إلى الدرامى .

أخذ المستوى اللغوي في القصيدة ينمو في كلا البينيين المجازية والموسيقية ففي البعد التشكيلى للغة : سنجد أن مفهوم المجاز التقليدي يحذف الآن ذلك المجاز الذي كان الناقد القديم لا يريده أن يحل في السهال إلا أنى كيبط مرة أخرى على أرض الواقع حتى لا يفسد أويشوه، ولكن الصورة الشعرية

فأنت عواصف من يميني ، مثل موجة ،
التفت
وأنت أجنحة ألواناً خلقت في شكل أحرف .
انطلقت الأرض تحتي ناقة متختر معها على
شقي الحناجر ، مرة مكشوفة الأمانها في
أسيا في أفريقيا ، يجري دمعا بها ، تحول
حزنها للبحر ، هل يتغلب البحر الذي حل
السفان والمعادن ، والذين لم قلوب من أسد
وسألت هل يتغلب البحر الذي... قال : انطلق... ؟

● نازك النلائكة ●



أما التجربة الأخرى التي استلهمت
الكثير من روح التراث من زاوية خفيفة هي
تجربة الشاعر حلمي سالم ، استلقت من
الإنجاز اللغوي في الشعر الصوفي من
طراحتها وشفايفها وتجواها ومنطقها الذي
يمكن الشاعر من الخروج من الأقسام
اللغوية الجامدة إلى حالة من التوتر الشعري
تعتمد إنتاج اللغة من جليده وفي قصيدته
قصيدتان يتبع الشاعر في أن يعطي الدلالة
للغربة حساً خاصاً من خلال البنية
الضدية :

● بدر شاكر السياب ●



● هل الطريق والفرشات ضدان ؟
● بين تسل من الترحس الحسى
وأرتعاشات ناري

اللغة عنده دائماً تميل إلى الانحراف عن
منطقها الأليف لأنها تريد أن تقلق منطقنا
الإنساني كي في التعامل مع اللغة ،
تستعرب الاشتقاق والسمية [انسراق]
[خموشة] [إنف علاوة على استعارة بعض
المصطلحات الصوفية القديمة التي لا تزال
قادرة تقدير غروبها التاريخي ، وتلك التي
تؤكد الصيرورة الممتدة في الزمن [التيه -
الضدان - الخلفاء - الرواها - الروح -
الوهم - السراب - الارتعاش .. [إنف]
كما تتجه التجربة إلى فتيت عناصر
واقعية لتدعها من جديد في قانون جاذبية
مختلف ينسج حلم الشاعر الكلي

ونجحت التجربة في تقديم المستوى
الموسيقى الغنى ، فالكلمة تطرح بعددين
موسيقين : الأول إيقاعي بارز الإيقاع
يساهم في بناء الموسيقى الخارجية للجملة
الشعرية ، والثاني هاسم يمتلئ بشعته
الدائرية الخاصة الموجية كما يعمل التكرار
أو القطع القلبي أو استخدام الحروف
الساكنة بشكل متوال على مزيد من إلقاء
المستوى الموسيقي وانشطته المتعددة ●

تخط فوق جبهتي
وكانت الفراشة
رسالة
بين خافقين
تسللت إلى جريدة الحزب ليلاً
كأنها

مستريح من رحيلها
بمئة فريدة
وهي تبدأ الرحيل ثانية
وحيدة
وحيدة

سوى من جنة خموشة
تكاد تشبه الجنة التي
أسير ضمنها إلى هزالتي

◆

(آخر الرواها)
يخطف الروح من روحها
خاطف
فيه من من اسمي
وفي نوبه
بعض دمع توارى حلي كفه

من رؤاي
واصل بين أشلاء روحي
ويبقى

كلما جاء في عرويه
التقى الوهل في خافقي
رعبه

كلما جاء في لونه
جئت في صورة لي
على شرفة البيت حطت
وعلت رتوشاً بها

بعض لحسي
عندما جاثني في صباي
خاطف

يخطف الروح من روحها
شكله الخاتم المستحيل
صوته الروح

في قعر روحي
وهي تستلهم الخطف
من خاطف

يخطف الروح من روحها
باكياً
خالعاً روحه

عند روحي ◆

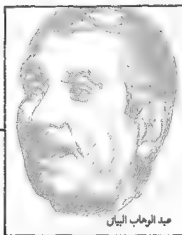
قصيدتان
(القطة)
كأنها ستعشش القلب
وهي تنزوي بركتها
بليلة
كأنها ستلقى بقية البكاء
في أصابعي
وهي ترشش النبل في
قرنفلة

على حدود حربها
مع أرتعاش نهرها الحفي
وجفت
كسرت نسمة سرت
على مشارف التخييل
وامتزجت في تيه روحي
على حدود حربها
مع انسراق خطواتها إلى فراشة

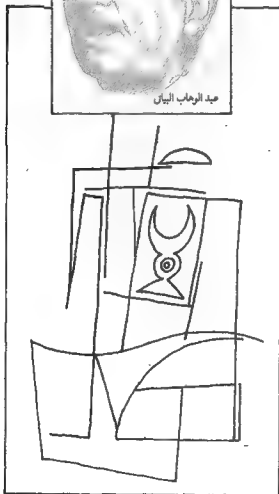


القصة

عبد الوهاب البياتي



عبد الوهاب البياتي



يتجول في نومى رجل النور
يتوقف في الركن المهجور
يخرج من ذاكرى كلمات
يكتبها ، ويعيد كتابتها
في صوت مسموع
يمحو بعضى سطور
ينظر في مرآة البيت الغارق بالظلمة والنور
يتذكر شيئاً
فيغادر نومى
استيقظ مذهوراً
وأحاول أن أتذكر شيئاً
بما قال وما هو مكتوب
عَبثاً ، فالنور
مسح الأوراق وذاكرى
ببياض الفجر المقتول ◆





احتفالات

مفرح كريم

يَتَكُنْ هَذِي السَّاءَ
ذَكَرَاتِ خَصْبَتِهَا شُعْلَةُ الْأَفْقِ ،
وَأَلْقَتْ نَارَهَا فِي كُلِّ قَعْمَةٍ
هَلْ تُرَى ثَقِيلٌ مِنْ حَلِيَّاتِهَا
شَمْسٌ
لَتَمْضِي فِي مِيَاهِ النَّهْرِ
وَشَيْئاً
أَوْ صَرَاحاً ضَالِماً فِي كُلِّ نَفْمَةٍ
نَحْنُ حَيَاتِ الْمَطَرِ
يَعْتَرِثُهَا الرِّيحُ ، فَاتَسَابَتْ هَلِ وَجْهَ النَّهْرِ
وَرَقٌّ فِي جُعْبَةِ الْأَشْجَارِ مَا نَبِيْهُ ،
وَمَا يَأْتِي لَنَا الْإِسْحَاقُ
خَلَّتْهُ الرِّيحُ الْوَارِدُ الْخَطَرُ
هَذِهِ الْأَشْجَارُ أَشْيَاحٌ لَمُوتَانَا
أَتَيْتُ فِي زِيَّتِهَا السَّحَرَى ،
تَرْتَوِي لِلدِّيِّ يَأْتِي مِنَ الْمَجْهُولِ ،
أَوْ تَلْقَى عَلَيْنَا شُعْلَةَ الْأَلْزَانِ ،
أَوْ تَرَوِي حِكَايَا الْعَالَمِ السَّلْوِيِّ
كَمْ نَرْتَاحُ بَيْنَ قَوَاعِمِ الصَّمْتِ
هَذِهِ الْأَشْجَارُ مُوتَانَا

موجز تاريخ العالم

نصار عبد الله

سنبلة تحتضن القمح ،
كما يحتضن البيض أنثى الطير ،
كما يحتضن الزهر عير الأنداء
وكما تحتضن الأم البشرية في القلب ملائكة
في أعينهم أسياء الأبناء

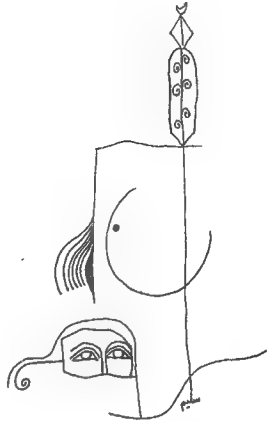
في كل صباح أو في كل مساء
تتمدد عيون الغرياء ، نبوب الغرياء ،
إلى فلذات قلوب الضعفاء
يلتقط العصفور القمح الساقط
تتمدد شبك الصيادين إلى العصفور اللاقط
تتمدد شبك التجار الجشعين إلى عرق الصيادين

في كل صباح أو في كل مساء
من يوم الخلق إلى يوم الدين
يسقط مسكين في قبضة مسكين
وتدور السكين
من صدر المظلوم المظلوم ،...
إلى حق المظلوم الظالم
وأنا أحكي لكم في كلمتي
ما كان وما لم ...

إني أحكي لكم يا أبنائي
موجز تاريخ العالم

لِيَكُنَّ أَنْ الَّذِي يَعْرِفُ لَنَا
تَحْتَ أَوْرَاقِ الْبَنْفَسَجِ
لَيْسَ ابْنِي
إِنَّمَا زَهْرُ الْغِنَاءِ
صَارَ بِنِي
لِيَكُنَّ هَذَا الْغِنَاءُ
ابْتِدَاءً لَا انْتِهَاءً
لَتَكُنَّ عَيْنَاكَ ظِلًّا
سَوْفَ أَقْضِي فَوْقَ أَغْصَانِ الشُّجَرِ
أَنْفَضُ اللَّيْلَ
سَوْفَ أَتْلُو مَا يَوَاتِبِي مِنَ الشُّعْرِ
عَلَى تَجَمُّعٍ مِنَ الْأَشْجَارِ
وَلِيَكُنَّ حُبُّ قَدِيمٍ يَبْتَنَّا
كَيْ يَرْجِعَ الْفَرْعُ إِلَى الْجَذْرِ
يُورِدُ الْجَذْرُ لِلْفَرْعِ

لِيَكُنَّ فِي الْعَمْرِ وَقْتُ
كَيْ تَمُدَّ الشُّجَرَ الْقَائِمَ فِي أَعْمَاقِنَا حَتَّى السَّيَاءِ
لِيَكُنَّ فِي الْوَقْتِ عَمْرٌ
وَهَذَا الْعَمْرُ نَرَوِي حَقْلَنَا حَتَّى يَمِيءَ الْوَرْدُ
مَفْرُوشًا عَلَى سَطْحِ الْبِكَاءِ
لِيَكُنَّ أَنَا نَسِينَا ضَحَكَةَ الشَّمْسِ
وَأَنَا لَمْ نَعُدْ لِلدَّارِ مَدُّ الْقَتِّ عَلَيْنَا جُبَّةَ اللَّيْلِ
وَنَامَتْ فِي الْعُرُوقِ
نُظْفَةُ الْفَجْرِ
لِيَكُنَّ هَذَا الَّذِي قَدْ كَانَ
مَهْرَجَانًا يَجْرُقُ الْمَاضِيَ عَلَى أَعْتَابِهِ
أَوْ دُخَانًا فِي سَيَاءِ
يَرْحَلُ الْمَوْتُ إِلَى أَكْتَافِهَا
بِالصَّبْمِ وَالْحُلُمِ الْكَبِيرِ ،
وَهُمْ حُلُمٌ ضَاعَ فِي يَوْمٍ مُطِيرٍ
وَلِيَكُنَّ أَنْ الَّذِي قَدْ فَاتَ مَاتَ
وَلَنَقِمَ بَيْنَ الْعُرَاءِ
دَعْوَةً لِلصُّخْرِ
وَالشَّمْسِ الَّتِي تَأْتِي
إِذَا جَفَّ الْبِكَاءُ ◆



أَتَوْا فِي اللَّيْلِ
وَانْدَسَوْا مَعَ الْأَطْفَالِ فِي الرَّيْحِ ،
وَرَاخُوا يَمْلَأُونَ الْأَفَقَ
أَوْرَاقًا
وَأَسِيلَةً
خَشِينَاهَا ، فَضَاعَفْنَا
— عَلَى أَوْلَادِنَا — الْحُرَّاسَ .

لَتَكُنَّ أَنْ الَّذِي تَأْخُذُ هَذَا الْحَقْلَ جَدِّي
هَلْ يَوَاجِئُنِي التَّرَائِبُ ؟
أَوْ يَبْجِعُ الرُّوحُ أَنْ أَتَمْسِيَ لِلظِّلِّ فِي هَذَا الْيَابِ ؟
هَلْ مَدَانِ النَّهْرِ لِلْحَقْلِ ؟ وَرَبَّانِي ؟
فَمَا دُمْتُ صَبِيًّا ، أَتَنْتَشِي مِنْ رَيْقِهِ ،
لَنْ أَخْلُقَ الْأَرْضَ مِنَ الْقَلْبِ
وَلَنْ أَرْضِي بِغَيْرِ الْحُبِّ
أَشْجَارَ ظِلِيلَةٍ

امراة فى الخيام

أحمد زرزور

[عندما يهذى يصوغ رسامه وطناً ، وطيبته الطرية أول
التكوين]

« قاسم حداد »

سغب

حيث ترجعت شفتاه من سغب البلوغ
أدار طرفاً فى الحكايات القديمة :
عفوة المرأة الشهواء

« والمجنون »

« والرجل النواسى »

استتب الحزن فيه - فأين يمكنه العثور على مها ؟
وهل القصائد فى هشيم اللغو
قادرة على صهر البلاد
الضائعات ؟

.....

.....

تعالى ياوردة الأصحاب
واقترى - أكشفي عن ركائى ،
وعن حلمى المقلب
عن نعاى دون أغطية ،
وعن شعب يؤكل شمسهُ للطقس
فى الأضلاع من ييكى ويضحك
ثم يفقد آخر
الطلل

طقوس

كان يلهو فى ذبابات العشرة
والثرى الشمسى والثلجى ينش كوكباً متعثراً
بين الخصار

وبين ثقب عائل

كان يمتح من تراث الآلة الحدياء
واللفو الذى ينمو مع الأشجار فى دمه
وشمُ ضياعه يسعُ القجيمة

وهى

تجو

فى

القصيدة ...

حين تلعت عيناه وهو يدير فى أرض الطقوس سماءه ،
همس الملوك إلى الرعية :

بوركت

صلواتكم !

ومضى العجائز

ضاربين

على جيوب

الحلم ..

المعطر
(ها هو الوطن الرُّجى
زائفاً فوق الخراط
والبنات
الرائعات ١٠٠٠)

إله ؟ أم .. ؟

تراه يصلح لاجتراح فضاله ؟
هل أدرك الآن السساء حقيقة ،
أم ظل يهذى للطقوس / غلماً نعليه عند الباب ؟
ها هي ذى مها :
ترمى بشلالٍ من الرءاءات « غنياً » فوق
صدر الأرض ،

— هل عاجلت جرح الأرض متنبها ؟
وهل أنزلت حلمك من وسائله ؟
أعانت الآله حقيقة
أم عاقرت المرأة الشهواء في الكتب القديمة ؟
هل رميت الآن ميراث الخديعة
أم تراك تحاول التوفيق بين :
الكائن العرب
والمكتون ؟

جدارة

جدير به الآن أن يطفىء الورد المريمية ،
أن يتجاوز واجب :
أيها ضل سبكه في الرمال ؟
— أيها جحدته
الكواكب ؟
تلك الكواكب : مصنّته ؟
أم « طب » في ومضها المتخاطف ؟
هل قاس تاريخ وحشته بالمدى المتأهب ؟
أوطنته الأهازيج
في ضيق

شبقى ؟

جدير به أن يجيب الدماء التي لا تحترق —
الدماء الكظيمة :

هل ثم مفتوح صارخ
في برارى
الزراوير ؟
أم النهر

مازال في عنقوان تقاليده
يُغرس العُشب ؟
جدير إذن — أن يجيب الزراوير والنهر :
— من :

علق القماس في ساعد النيل
ثم
أحتفى باليباس ؟

وهل
ثم أغنية لا تحار نراجسها ؟
هل
هو البدر في صفحة القلب
أم :
الطالع الغر ؟

.....

يغرّوه وجدّه بالصّحارى — الصّحارى انفساح
وراهصة بالظلال

وشهوة حزن نبيل
— يغرّوه النيل بين المضارب ،
أم هو يخلط بين الترائيل والفتيح ،
بين القصيدة
وامرأة في الخيام ؟
— تغرّوه امرأة في الخيام تبض
وتضمّر ،

يرثى لها في الهجير
أم
احتشدت شفتاه
لرشف
الرّمال ؟

مذْلُوقَ البحر
وانساب نهر الدماء إلى الضفة الطامية
رحمت أكبر فيك ،
وأزهر فيك ،
وأحلامك المشرعات غدى .



وتغنى لك الآن أمي ،
ساعة جلستها للخير ،
تناغيك
تَمْنَحُهَا خُضْرَةٌ
والمغيب يفض النضارة
لكنه الآن حين تكامل فيك ،
تغنى
ويشتعل القلبُ أمنيَّةً
كم يزغرد في صدرها الكون
إذ تحتويك ،
تضم الحقول سنايلها
والمواسم في نبضها الحب ، والخصب ،
والزمن المستعاد .
حين ترفع هاماتها للساء
فتخضر سنبلة في الحقول
تغنى لها الآن أمي ،

وأطفال قريتنا ،
والرمال التي عُمِدَتْ في هواك
فأطلعت زيتونها ،
والمآذن حين أعدت إليها مواقيتها العربية
محتشداً بالرؤى



وتغنى بك الآن أمي
تلمّ الندى عن جبينك
يا أيها المشرَّب الذي
يتكامل جبلاً
ونخلاً
وزيتونة وسنايل
تتغنى بك الآن أمي
تعود إلى النيل صبوته

روثية أغنية

المنجى سرحان

أنت حين سطعت على الشمس
ضجّ مصباحنا بالغناء ،
وحين أنوا بقميصك
- متشحا بالدماء الصدوقة -
أبصر يعقوب . .
عاود نخلتنا الكبرياء
وفي غرفة الدرس ،
كان المعلم يرمقني شاردًا فيك .
ثملاً كل الحرائط



والمواقيت عزتها
والبيارق أجواؤها
والهواء نقاوته
والحروف اخضرار اللغات التي
أجهدتها الرطانة والجاهلية .

هامش

[حين أقاموا عيداً للأمم
كانت أمك أول أمية
تكتب تاريخ العالم
وتعيد ملامح هذا البلد إلى سيرته الأولى
في صف الحفل الثاني
رحت أباهي الأطفال جميعا
هذي أمي
من طين الأرض تشكل تاريخاً
وحياة]

تعليق

كيف أعلم حين استقرت رصاصاتهم
في اشتعالك
أن الذي يسقط الآن وجهي
وأن الذي ضيع في سنوات التراجع كان دمي .
أتفنى لك الآن أمي ؟ !
تغالب أوجاعها وتبوح
هو الثكل يعصرها
دمعة باتساع الأسى .
ينحنى النيل ،
يسقط من قلبها ويهبط
ويحمل إخوتك العبر
يرتحلون
وأبقى أحقق في حزنها
والغيب يفرض النظارة ،
تنكفي النار ،
قد منحت وجهها للمياه ،
وأخفتها الريح والتابعون ◆

مواقف

السَّامِح عبد الله

موقف / سرقة

حينما قَسَموك ...
... لفرقوك ...
... قطعة ، قطعة منك في كل قلب ...
، ولكنني عندما نامت الناس حين المساء تسلفت ...
، من بينهم ...
... من حيث ليس يرون ...
... وسرقتك كلك ...
... ودمستك في القلب كلك يا أيها ...
، الوطن ...
... وملتكت في جسدي ومشيت .

موقف / زيارة

لما زرتك آخر مرة ...
... ورجعت لداري في الليل ...
... فوجئت بأن لم أخذن منك ...
... حين رجعت ...
... وبأن مسروق مني ...
... وبأن مفقود ...
... وأنا لا أقدر أقعد من غيري ...
... لا أقدر ألا أصحني حين أنام ، وحين ...
... أقوم ،
، وحين التذارات ...
... أتوجشني ...
... أشتاق إلى ...
... صعبُ سيق أن ينسى رجل عند ...
... حبيبته نفسه ...
... ينسى أن يصحبه ... معه ...
... ويعود ... وحيدا .

موقف /

تهيب

زمنٌ سلبوا من ملاحه كل حاجة ...
... إن أردت المسير به ...
... ، فتهيباً ...
... ، لأن تتحول في أي وقت ...
... ، لعاصفة أو رصاصة .

موقف /

طفل

نخلتان أنا كنتُ أطلعها ...
في الزمان البعيد الذي لا يعود ...
تسلقت جذعها ألف مرة ...
وشوكني في يدى الجريد ...
وكبرنى الزمن المستحيل ...
وكل الذي بين جنبي طفل ...
وها أنا بينها واقف ...
يغريش في الزمان البعيد .

موقف /

تواصل

قال لي اخرج ولا تقعد ...
... ربما وطناً طيباً ... تجد ...
... ربما شجر راحل عن حدائقه في الجنوب ...
... ربما طائر ... في الفضاء يجوب ...
... ربما ...
... ، وخرجت ...
... مشيت إلى آخر الطرقات ...
... عندها ...
وتذكرت أن قفلت على وطني في الكرايس ...
... ، ثم استدرت ...
... قال لي صاحبي : ...
... ما الذي تكتب ...
... قلت إن اشخط لي وطناً ثانياً .

موقف /

تحول

« عيني » تشوّفت ، وتكذّرتنا ...
... « كفى » تسللتنا ، وتساقطنا ...
... معذرة ...
... ما عادت « عيني » ، و« كفى » الفاعل ...
صارت « كفى » ، و« عيني » المفعول .

موقف /

بكاء

يا زمان البكا ...
يا زمان النحيب ...
والعميون الضني ...
والقواذ الشحوب ...
خلّ قلبي إذا ...
حط فيه المسا ...
للزمان الفرح ...
مرة ... يستجيب .

موقف /

أنا

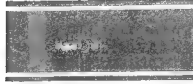
طالع نخلة لا تحمد الثمور ...
... شوكني ...
... ، ولكنني ...
ثمرة ، ثمرة ... طالع .

موقف /

حبسيت خديجة

باختصار شديد جداً

شمالية ... ربما رادوتها بلاد الجنوب ...
فوحّدت النيل من أول النبع ... حتى نهايته ...
... واستعاضت عن السفر المتواصل بالسفر ...
... ، المتواصل ...
... وضفّرت الطمي بالوَجع القاهري ...
... وخشيت إلى زمني ...
واصطفقتني .



ومن المفيد هنا أن نعرف أن صلاح عبد الصبور هو أول من استخدم عناصر التراث في بناء القصيدة الدرامية أو قصيدة القناع كما كان يسميها حين أنشأ قصيدة « الملك عجيب بن الخطيب » و« بشر الخافي » و« أبو تمام » سنة ١٩٦١ . وكانت طريق صلاح إلى المسرح الشعري فيها بعد .

وفي هذه القصيدة كان الشاعر يتخذ الشخصية ستاراً ليتحدث من وراءها وقد بدلت فيها محاولات لاستخدام الحسار أيضاً . . ومن هذه المرحلة أخذت تجارب أمل منطلقاً . . فعين التهج صلاح عبد الصبور بجهوده إلى المسرحية الشعرية كرس أمل كل جهده لتطوير هذه القصيدة الشعرية .

وقد لوحظ بوضوح أن العنصر السائد في بناء القصيدة عند أمل هو المفارقة ولعل أبرز الأمثلة في قصيدة « كلمات اسبارتاكوس الأخيرة » التي تبدأ بقوله

المجد للشيطان معبود الربيع
من قال « لا » في وجه من قالوا « نعم »
ثم يعضها بقول :
وأن أقيم طفلي الذي تركته على فراها بلا وداع

فعلموه الانتحاء . . . علموه الانتحاء وهي كلمات تبدو متناقضة مع « المجد للشيطان » لكن هذه الكلمات تعني عكس ما تقوله تماماً وهذه مفارقة أخرى . أن الكلمات تعطي عكس معناها . . وكأنها تورية كما أن الكلمات الأولى تبدأ بمفارقة مذهلة هي « المجد للشيطان » التي تصنم الغار، طبعا الذي يهبط آية الانجيل التي تقول « المجد لله في الأعالي » (لوقا : ٢ : ١٤) وكذلك بالنسبة لقصائد أمل الأخرى وبالذات في ديوان « العهد الآتي » لا تتحقق المفارقة في ذهن المتلقي إلا بتذكر الكلمة البديلة أو الغائبة .

والمفارقة تتضمن تناقضاً بالضرورة لكن الملفت أنها تنبع أحيانا من الشيء أو من نفس الكلمات كما في أقوال البهامة :

أقول لكم : أيها الناس . . كونوا أناسا . . .

وقد تأخذ هذه المفارقة صورا وأشكالا مختلفة . . . بقصد المبالغة في التأثير كما في الأمثلة الآتية :



حصر أمل جهده في تطوير القصيدة الحديثة . وطمح أن يرى أن المسرح هو مستقبل الشعر الحديث ، إلا أنه يرى أن الشاعر حر في اختيار الأداء التي تلائم طبعه وقدراته الفنية .

ولا شك أن أمل قد سار بهذه القصيدة ، في طريق التجديد والتطوير خطوات كبيرة مما مكّنه من التعبير عن مختلف الهموم والقضايا الوطنية والقومية . . فلم يكف بالتلويح ، بل استخدم الحكاية والحوار والمزج والقطم والأرتداد (الفلاش باك) كما يحدث في المسرح والسينما .

وقد ساعده في هذا الاتجاه استخدام عناصر التراث الإنساني المختلفة - فاستعارة الشخصيات التراثية مثل اسبارتاكوس والمسيح أو قيصر وهانيبال والحسين والمهلهل قد مكّنه من صنع الأتمة الملائمة لموضوعه كما ساعده في إخفاء ملامحه الشخصية وهومة الذاتية - تحقيقاً لمقولة البيوت من أن الشعر هو خلق كيان موضوعي وليس تعبيراً عن الذات .

القيم التراثية في شعر أمل دنقل

نسليم مجلى

وعندما
أجلس للطعام مرغبا :
أبصر في دوائر الأطباق
جاءا ... جاءا
مفقودة الألفاء والأحاديث !!

فالتبادل بين الماء والطعام من جانب ،
والدم والجملاج من جانب آخر ، وكلها
ماتلة في لحظة آتية ، هو الذي يفجر الصراع
الدراسي بين مستويات الحياة اللاهية
والروحية في الموقف الشعري . وتلمب
القافية الداخلية مثل « عندما » بعد « دما »
دورا هاما في تكثيف المستوى الدراسي بما
تحمله من بساطة ظاهرية تخفي وراءها مأساة
تبدل الحياة وحلول تقيضها العلمي عليها .

(٢) ويقوم التبادل بين الحاضر والماضى
التاريخي على أسس من التعادل الرمزي كما
نرى في قصيدة « الحداد يلبس بقطر الندى »
بنت خلاروية بن أحد بن طولون :
ونبدأ القصيدة بكلمات الجوقة :
قطر الندى ... يا خال
مهر بلا خيال
.....

قطر الندى يا عين
أميرة الوجهين

وتقيم تعادلا تبادليا بين خاوية الحاكم
الزفر الذي قتل غلمانا وهو في فراشه وظهر
الندى به من صلبه وامتداده الخويوي وبين
الحكام الذين ضيعوا مصر في النكسة وتجعل
من الزفاف الالتحام المعصوي رمز العالم
العربي وهو الخليفة . كما يؤدي الأسر إلى
الحليفة دون الخاتم هذا الالتحام . ويصبح
فك الأسر مرهونا بتغيير الواقع اللاهي
القاتل ويفجر هذا التبادل بين الماضي
والحاضر دراما النكسة الموجهة على مستوى
البشر .

أما عن « العهد الآتي » فيقول الدكتور
صلاح فضل المحور الأساسي لقصائده هو
استبدال العناصر البدئية المتقدمة وحلال
عناصر أخرى عليها ، متكتا في نفس الوقت
على السياق الشكل للنصوص القديمة حيث
يصبح « توازي اللفظ » المصدر الرئيسي في
توليد الدلالة الجليدية .

وعنوان القصيدة الأولى « صلاة »
تستحضر أكثف ظلمات التجربة البدئية
التقليدية فإذا شرعنا في قراءة صلاته
وجنناها تعيرا لأدعائها يتم في المعسر



وهذا الأسلوب الذي يجمع بين عناصر
الواقعية والرومانسية أو الميلودراما يساهم في
تحقيق هدف الشاعر وأحداث الأثر
المطلوب .. ويكشف عن بعض أسرار فنه
التي تتبدى بوضوح في تعريف الصورة .
وقد شرح بريخت التغريب قائلا : (١)

« ان تأثير التغريب يحدث حين يتغير
الشيء المطلوب فهمه ولقت النظر إليه من
كونه شيئا عافيا معروفا جيدا في الوقت
الحاضر إلى شيء متميز مدشده وغير متوقع
والسمة الجوهرية هي أنه لايد من وجود
تناقض ما . ان عقل المصراع ينبغي ان
يوضع في حالة مناقضة لما يقال له أو يمثل
أمامه . وهذا ما يفعله أمل دنقل في مثل هذه
النماذج والصور .

وقد قام الدكتور صلاح فضل بدراسة
تقنية لشعر أمل دنقل في ضوء بعض أفكار
الفكر النثوي الحديث (٢) ... وعلى ضوء
هذه الأفكار تبين له أن النموذج الغالب على
شعره هو القلمة جدلية مضفرة بانتظام تستثمر
ما في المحورين الاستبدالي والسياسي من
عناصر متكافئة ، وتوظفها في خلق صراع
حي بين البنية الدرامية والبنية الغنائية وهو
الذي يحكم إنتاج الدلالة في شعره ...
وقد أمثلة عديدة لهذا للتيج وسوف تكفي
بمثالين لتوضيح تكثيف التبادل والتقاطع
حيث يقوم التبادل بين العناصر للمثلة في أن
واحد أو بين الحاضر والماضي التاريخي . أما
التقاطع فإن أحد الطرفين فيه لا يمثل عمل
الأخر مثل التبادل ، بل يتعادل عليه ويقوم
معه اشكاله متشابكة كما في قصيدة « فترات
من كتاب الموت » :

(١) كل صلاح
أضح الصبور في أرقاق
مغتصلا في ماله الرقاق
فيسقط الماء على يدي دما !
.....

من أقوال الجملة :
هي الشمس ... تلك التي تطلع
الآن ؟
أم أنها العين - عين الفتيل - التي تتأمل
شخصه

دمه يرتسب شيئا فشيئا
ويغض شيئا فشيئا
تقطع من كل بقعه دم : قم قزمي
وزهرة شر

وكفان قابضتان على منجل من حديد
ولا ينبع التأثير هنا من مجرد المقارنة بل
من المبالغة في تجسيم عناصر الصورة بهذه
الطريقة الميلودرامية حتى تثير الخوف والفرح
ويبدأ يتحقق جزء من عملية التطهير التي
تهدف إليها القصيدة .

وهذا مثل آخر من قصيدة « حديث
خاص مع أبي موسى الأشعري »
رؤيا :
(ويكون عام ... فيه تحترق السنايل
والفروع
تنمو حوارا - مع اللعنات من ظمأ
وجوع

يتزاحف الأطفال في لعق الثرى
ينمو صليد الصمغ في الألفاء
في هذب الميول ... فلا ترى
تنساقط الأقراط من اذان صرلوات
مصر

وترفرق ... فلا تراك حيوم خلف
الدموع
توتقين على السيوف الواقعة
تسمعين المهمات الواجفة
.....
ويكون جوع
.....

وهي رؤيا مفعزة تستمد قوتها من دقة
الوصف لبعض العناصر البدائية في
التكوين مثل صور الأطفال الذين يزعجون
في لعق الثرى والصليد ينمو في الألفاء وفي
الميول فلا ترى ... ومن قدر له أن يرى
بعض الصور التي نقلت عن المجاعة في
أفريقيا يذهله دقة الأوصاف التي تتأ بها
الشاعر ... فإذا اخيفت لباني العناصر
الأخرى المبالغ في تصويرها - عبد الصورة
كلها وقد جسدت هذه الرؤية المخيفة
والمحنة .

الحديث من انتهاك للقديمة .. إذ يقول :

أبانا الذي في المباحث ... نحن وعلايك
ياق لك الجبروت ..
ياق لنا المكتوت ..

وياق لمن تحمرس الرهبوت

فالقطع وتوزيع الجمل ونية الكلمات
الثابتة تنتمي لعالم الصلوات المسيحية .
لكن المصل له لا يقيم في السماء كما تصودنا
وإنما في المباحث .

وهذا يضاعف طبعاً من دهشة الخلق
نتيجة لضعف احتمالات التوقع . والمفارقة
هنا بين السماء والمباحث باعتبارها طرفي
نقضى فيها مثلاً من قيم .

وإذا كانت هذه الفقرة قد اعتمدت على
توازي الموقع بين الكلمات فإن الفقرة التالية
تستثير السطر الثاني من السياق الديني
الاسلامي عن طريق توازي الصيغ بينها
وبين آيات محددة من سورتي « المعصر »
و « المؤمن » إذ نقض هكذا :

« فردت وحدك باليسر . إن اليمين
لنى خسر . أما اليسار فنى العصر .
إلا الذين يمشون .
يعشون . يشنون بالصف
المشتره العين فيعشون . إلا الذين
يشون . وإلا الذين
يوشون ياقات قصاصهم يرباط
السكوت » .

وهذا ينضج القاريه لتوتر التذكير ،
ويدرك بتوازي الصيغ ان انتهاك العدالة
والقدسية الذي تمارة هذه المؤسسات يتم
التعبير عنه بمعدل أسلون جارح . كما يتم
السطر بين الفقرة الأولى من الصلاة
والفقرات التي تليها عن طريق القافية الثانية
التي تتوزع على نهايات المقاطع ، لا كمجرد
حلية موسيقية خارجية ، ويضغ بالتكرار
المركز في القطع الأخير المقابل المختص
للمطلع بما يعطى القصيدة شكلها المنظم
ووجهتها المعينة .

هذه نماذج للطريقة النبوية في النقد كما
طبها الدكتور صلاح فضل في دراسته لشعر
أمل دنقل وهي طريقة مفيدة بغير شك
تساعد على فهم بنية القصيدة والعناصر
الفاعلة في تكوينها . فهي دراسة لغوية
أسلوبية تحصر نفسها في دراسة الشكل الفني
فقط ولكنها لا تكفي وحدها في كشف علاقة

نص أمي بنص آخر أو في ارتباط هذا النص
بظاهرة ثقافية أو اجتماعية أو تاريخية .

ولا شك أن الدكتور صلاح فضل قد
أثبت فهمه العميق لهذا المنهج النقدي وتمكنه
من تطبيقه . ورغم تناوله لمعبد من قصائد
أمل دنقل إلا أنه توقف أمام ديوان « العهد
الآن » بغير مبرر ولم يتناول إلا قصيدة
« صلاة » وهي أول وأقصر قصائد
المجموعة ، واكتفى بقوله بالآرغم من أن
مجموعة العهد الآن ذات قوة أسيرة تغرى
باستمرار التناول النقدي ، فإتنا مضطرون
لأن نخلع أنفسنا من منطقتة جاذبيتها لنعود
كما وعدنا إلى شرح فكرة الزواج والتماثل
لها (٣) .

وهذا اعتذار لا يكفي طبعا لتبرير عدوله
عن تناول أي قصيدة من قصائده هذه
للمجموعة لأنه لم يناقش القضية التي
طرحها حين قال « فالشاعر يطمح إلى أن
يكتب لنا أنجيل العصر الحديث الذي يقف
بين المهلين القديم والجديد ، بل يتزع إلى
الحلول بديلا عنها » (٤)

ولم يقل لنا الدكتور صلاح فضل هل
نحس أمل دنقل في تحقيق هذه الغاية أم
أخفق ، رغم أنه طالبنا من البداية بمناقشة
هذه الأمور دون حرج قاتلا « ولا ينبغي أن
نتصرع من تحليل هذه الظاهرة ، فكل
مظاهر الخلق الانساني تبدو وكأنها قيس من
النوبة ولغبي منها » (٥) فلماذا عاد ونحرج من
هذه الماتلة ؟

والواقع أن الانجيل بمهله القديم
والجديد ، يدوم أوضح الموراث الثقافية
في شعر أمل دنقل ، وأن لم يكن أقوامها
جيدا . ولكن يمكننا أن نلتصق هذا التأثير
في شعره يلزما أولا أن نعرف أن « العهد
القديم » أو التوراة كانت تحكمه فلسفة
الحساب والعقاب وتجسده مقوله « عين بعين
وسن بسن » أما العهد الجديد الذي بدأ
يسوس للمسيح فتحكمه فلسفة الحب
والتسامح .

ويمكن لنا أن نلصق تأثير هاتين
الفلسفتين في قصائد مثل « العشاء الأخير »
و « مقتل كليب » أقوال اليمامة وسراي
اليمامة » حيث تمتزج أسطورة البعث
الفرعونية مع قصة الفداء المسيحي
والمعمودية . لتنتهي في القصيدة الأخيرة
بانتصار الحب .

أما فلسفة العنف والعقاب فتخلب على
قصائد « العهد الآن » ولا يقف التأثير عند

حد الرؤية الفلسفية بل أنه يتخلل نسج
القصائد على مستوى المفردات اللغوية
والتسق الصوتي .

ومن الممكن تتبع هذه التأثيرات بدءاً من
قصيدة « تاملت أسباراتكوس الأخيرة »
حيث يقول :

المجد للشيطان معبود الرباح

فلذا تذكرنا آية الانجيل التي تقول
« المجد لله في الأعلى وعلى الأرض السلام »
نعرف أنه استبدل لفظ الجلالة « الله » ووضع
« الشيطان » وإذا عرفنا أن القصيدة في أول
أمرها ردت إلى ذهن الشاعر كخطره تتداهى
بعدها الحواطر والصور حتى تكتمل في
شكلها النهائي لا بد لنا أن آية الانجيل كان
لها فضل كبير في الإيحاء بهذا الاستهلال التي
تولدت منه هذه القصيدة .

وفي قصيدة « العشاء الأخير » يتضح
التأثير بدءاً من العنوان ثم السطور الأولى
حتى نهاية القصيدة . وهذا واضح من تحليل
هذه القصيدة .

أما في مجموعة « العهد الآن » فالتأثير
يصل مداه من حيث الشكل والمضمون
ف تصنيف المجموعة الشعرية بأخذ
مصطلحات العهد القديم أو التوراة ،
فتجد أمل يستعمل عناوين مثل سفر
التكوين « سفر الخروج » سفر القال دال -
مزامير ثم الأصاح الثاني وهكذا .

ومن الواضح أن تأثر أمل دنقل بلغته
« العهد القديم » في هذه المجموعة لا يقف
عند حد نسق الصياغة أو التوازي بين
الصيغ الشعرية وبعض الآيات أو تزواج
الأصاح (ليكن . . فكان) أو تعادياها
وتضادها (ليكن . . لكنه لم يكن) كما في
البيارات الآتية « سفر التكوين . . .
الأصاح الثالث »

وقال الله ليكن نور فكان نور . ورأى
الله النور أنه حسن »

يقال هذا ما يقوله أمل :

قلت : فليكن الحب في الأرض ، لكنه
لم يكن أ
ورأى الرب ذلك غير حسن !

ثم يقول :

قلت : فليكن العدل في الأرض ، حين

يعين ولكن

لكنه لم يكن .

لقد نشرت جريدة « سوفيتسكايا ميلوى » في عددها بتاريخ ١٤/٢/١٩٧٦ قصيدة من هذا النوع الذى استخدمه الثوريون اليساريون في صراعمهم ضد القيصر في الفترة السابقة على الثورة الروسية سنة ١٩١٧ .

يقول الشاعر :

يا أبانا الذى فى بطرسبورج (لنيجراد حاليا)

اللمعة على أسمك

لهوى مملوكك

ولا تتم مشيتك

حتى فى الجحيم

خزينا ككافنا

الذى سرقته منا

أعطنا اليوم

وسدد ديوننا

كما سددنا ديونك حتى الآن

ولا تدخلنا فى تجربة

لكن نتجنا من الشرير

من بوليس باليسيف (رئيس وزراء القيصر)

وضع حدا لحكمته اللعينة

ولكن لانسك ضعيف ، ومنسحق فى

الروح

والقوة والسلطان

فليسط أسمك إلى الأبد

آمين .

ولا تنح هذه « الصلاة » سوى السخرية الجارحة بالقيصر الضعيف العاجز كرد ساحر على هذه القوى الانتهازية التى تستر وراء مظهر الدين لأغواء ظلمها واستبدادها ولا تعرف أن كان أمل قد اطلع على مثل هذا النموذج أم لا

المراجع والهوامش

- (١) بريخت - ترجمة نسيم جلى - ص ٩٧ - الهبة للصبر العامة للكتاب .
- (٢) صلاح فضل - توليد الدلالة فى شعر أمل دنقل - فصل العدد الأول - مكتوب سنة ١٩٨٠ .
- (٣) المرجع نفسه .
- (٤) المرجع نفسه .
- (٥) المرجع نفسه .
- (٦) « كتاب « كلارك ماركس » تألف : ريتشارد ويرماندا ترجمة د . حوت زكى

١٩٧٢ وهى دعوة عنيفة حقاً تستمد ميراثها من قسوة الأوضاع السياسية والاجتماعية حينذاك ومن تأثير فلسفة « العهد القديم » التى تجمع بين حد العدل المطلق فى الدعوة إلى الانتقام « عين بعين ومن بسن » وبين روح المحبة التى تجسدها صبيحة سليمان الحكيم « باطل الأباطيل الكل باطل ويقرض الريح ولا منفعه تحت الشمس » .

فلماذا انتقلنا إلى القصيدة التالية ولا تصالح « سنة ١٩٧٦ نجد أنها تجسد كل هذا فى دعوة عنيفة للثأر ، تستمد موضوعها من التراث العربى فى عصر الجاهلية والذات من حرب البسوس .

ولاشك أنه قد أحسن الاختيار خصوصاً وهو يواجه محاولات الردة السياسية فى تلك الفترة . لكن القصيدة ركزت على الثأر بصورة قوية بحيث بدت رؤية الحرب كغاية فى حد ذاتها أو لا غاية لها إلا الثأر وشقاء الاحقاد أو إرضاء الأسلاف ، وكأن القتل قدوا دعوى مفروضا علينا ولا فكاك منه .

ولحسن الحظ أن القصيدة التالية وهى « مقتل كليب » بقسمها « أقوال اليمامة » و « مرثى اليمامة » قد خلت علماً من ذكر كلمة الثأر ودعت إلى معمودية النار كطريق لتطهير الأمة العربية من التخلف والفسيلة حتى تتمكن من استجماع قوتها وابتعاد وحلتها فى ظل دعوة للحب بمتناها المسيح بمحبه البريرت إلى الملك غافلا عن ميراث الحقد وأحزانه الكتيبة وناسروا لاجنحة الحب والمودة .

تقول اليمامة :

« يحى أعشى غافلا عن كتاب الموارث
عن دمه الملكى ،
عن الصوبجان الذى صار مقبضه
العلاج : رأس هراب

فهى تريد لاجيها أن ينسى ميراث الدم والحقد وصوبجان الملك الذى صار شؤماً على قومه . وأن يقيم ملكه على أساس الحب والعدل .

لقد سئل بريخت عن أكثر الكتب تأثيراً فى كتاباته فأجاب سائله قائلاً :

« لا تضحك ! » أنه الأنجيل « واعتقد أن ما قاله بريخت يصدق إلى حد ما على أمل دنقل ... بل هناك كثيرون عن تأثروا بأبدي الأنجيل سواء فى العهد القديم أم العهد الجديد ... واستمتعوا بأياته للقائمة الظلم والطغيان .

بالإضافة إلى قصيدة « صلاة » التى سبق الحديث عنها حيث تجرى الصياغة الشعرية فيها على أساس تكتيك تبادل الكلمات الدبئية وإحلال كلمات أخرى لها .

أما فى قصيدة « سفر التكوين » فنجد أن فلسفة العنف والقوة تطل فى دعوة وصية إلى ثورة طبيعية تنكس العنف ، وتقطع الورق الذابل . حيث يقول فى الأصحاح الرابع :

قلت : فلتكن الريح فى الأرض ؟

تنكس هذا العنف

قلت : فلتكن الريح والدم ... تقتلع

الريح ههسة الورق الذابل المشتت

ينسلع الدم حتى فى الجذور ، فيزهرها

ويظهرها ثم يصدى فى السوق

.. والورق المشتباك ... والنمر

المتدلى

فيصمره العاصرون نيذا يزغرد فى كل

دن .

قلت : فليكن السلم غمراً من الشهد

ينساب

تحت فراديس عدن .

هذه الرؤية فى ثورة طبيعية تظهر الأرض كما فعل الطوفان لا تبث أن تتحول إلى دعوة صريحة لثورة شعبية يجرها المظلومون والمقهورون ضد الظالمين وذلك فى القصيدة التالية للمسيح « سفر الخروج أو أغنية الكهنة الجارية » حيث تبدأ هكذا :

أيها الواقفون على حافة المذبحة

أشبهوا الأسلحة !

سقط الموت ، وانقرط القلب كالسبحة

والدم انساب فوق الوشاح !

المتأزل أضربة ،

والزنازن أضربة

فارفعوا الأسلحة

واتبعوا !

أنا ندم الفد والبارحة

رائفى عظمتان ... وجمجمة ،

وشعاري : الصباح

وكان الشاعر قد رأى أن بنى إسرائيل قد تخلصوا من استبداد فرعون عن طريق الحرب فى سفر الخروج ، أما ابنه مصر المقهورين فلا يسعهم الحرب ... وإنما أمامهم الثورة الكاسحة للخللاص من طغيان فرعون الجديد وكان ذلك سنة



شعر مترجم

قصيدتان للساعر الروسي الكسندر بلوك

ترجمة د / فوزى فهمي

ولد وعاش في أسرة روسية نبيلة ، اشتهرت بتراثها الفسافة في الحياة الثقافية والعلمية في بطرسبرج ، وكان جده معلما جامعا وبارسبورج لها من خصوصية جهته فقد ذاق مرارة فراخ الأرين ، حيث انفصلا وهو مراهق صاعرا ، الا انه تربط به وعاش معا بعد زواجهما . هناك بدأ دراسة الحقوق ولم يكملها فالتحق بدراسة التاريخ حيث كسب دراسته الجامعية ١٩٠٦ وتزوج قبل تخرجه من ايدة عالم ووسيا الشهير « ميتكليف » .

لحقه صيد بهكم التربة والفلسفة مطلقا ثم كذا ، وعاشا من ملاحسة الدفاعات الطريفة لروسيا ، الى ان أحداث عام ١٩٠٥ حوت لا مبالاة وراح يتبع واقعهم ، بل ويشارك في الأحداث الوطنية ، وبعد هزيمة الثورة الروسية الأولى تحولوا حليفا في ابداعات الشعرية فكروا وجاروا مع الواقع .

من ابداعاته الشعرية : ملك في ميدان - الموهوبة - الوردة والصلب .

ترجم غزليات من شعره إلى العربية كل من « أبو بكر يوسف » ، ود . سينا شروكة ●

(١) قصيدة

تلاقيتنا سويا في الأصل
شق مجدافك الخليج
عشقت ثوبك الأبيض
وهجرني هوى الخيالات الرقيقة

لقاءتنا كانت ساكنة غريبة

عند لسان الخليج الرمل هناك

تتألق شموع الأمسيات

ثمة من يتأمل شحوب الجمال

هدوء الأفق المتشح بزرقة الساء

اقتربا لا يقبل دنوا احترقا يرفض

لكننا في أمسية تفيض بمروج الضباب تلاقينا

عند الضفاف وحيف السمار وجب الماء

لا وحشة ، لا عشق ، لا استياء

كل شيء خمد . انقضى . ولى

القذ الأبيض وتراتيل الجناز

ومجدافك الذهبي ◆

(٢) في مطعم

أبد لنا أنساء ذلك المساء (لم يكن

أم كان) الشفق الملتهب

صارت به الساء الشاحبة وهجة مشقة

وفي نوره الغسقى توهجت مصابيح

عند نافذة ردهة مكتظة جلست

للحب هناك تغنى وتعرّف الأوتار

زينة سوداء لك أرسلت في كأس لمر

كما الساء صهياء

بنظرة متعالية رفعتني فاستقبلت

مرتبكا نظرتك وواتنى الجرة وأومات تحية لك

ومحادثة مراقصك بحدة وعمد قلت

« وهذا أيضا عاشق »

وارتعدت الأوتار على الفور ترد

وراحت حائقة الأقواس تغنى ...

لكن رغم كل نزع الصبا ... كنت معي

ذاك ماكاد من رعدة الأيدي يلحظ

كالطائر المدحور يفتنه انطلقت

مررت رقيقة كأنك حلمي ...

فتأوه العطر ... ووست الأهداب

وراح ردائك الحريرى يسهس مضطربا

ومن أعماق المرايا ألقيت لي نظرة

وصحت « تلفف » ! ...

وجلبجل عقد الفجيرة المتراقصة

وهي تصدح للغروب عن الحب ◆



قصيدتان للشاعر الأمريكي أ. د. د. الذهورا

● الأسكافي

أنا أعرف رجلاً شاباً
الذي دوماً — طوال يومه — سعيداً
يعمل منذ الصبيحة حتى المساء
ويلاً يومه بالغناء
هو دائماً عندما يعمل يغنى ..
تستطيع أن تسمعه
وأنت في طريقك
يجلس الأنيس المسامر
بشارع القرية
يغنى مسروراً
طوال يومه :

تن .. تن ، تن .. تن
أنا سعيد .. أنا كالمملوك ..

تن .. تن ، تن .. تن
عندما أرتفع جذافي الطويل ..
عندما أصلح الأحذية ..

تن .. تن .. تن .. تن ..
وأنا ..

أستطيع العمل
أستطيع الغناء

أنا سعيد .. أنا كالمملوك

إنَّ كُلَّ الناس — وآسيف — يمكن أن يكونوا سعداء
لو هم — كانوا — أحذية !! ...

ترجمة علاء الدين رمضان

● كم ميلاً إلى بابل

— أين بابل ؟

كم ميلاً إليها

— قيّد : ثلاثة .. وعشر ..

نحو الشرق

— هل أستطيع اللحاق على ضوء شمعة .. ؟

— نعم ..

وترجع مدة أخرى ..

على ضوء شمعة ..



محمد عفيفي مطر : من المصدود إلى المطلق

فتحى عبد الله

يعد محمد عفيفي مطر ، من أبرز رواد الحداثة الشعرية في مصر ، وهو شاعر خالق بالتميز والتجربة المفردة ، مما يمتلكه من قدرة على المفاصلة ، وطرح الأسئلة الجوهرية ، التي تعيد ترتيب الأشياء المألوفة ، لتثير في قرائه العذشة ، وبالتالي تدفعهم إلى رؤية ما حولهم من منظور جديد ، ويختلف كبنية لإعادة معرفة العالم والمصير الإنساني .

كان لنا من محمد عفيفي مطر ثلاث تجارب شعرية كبيرة ، الواحدة منها توازى حياة شاعر بأكملها ، التجربة الأولى ويمثلها دواوين (من دفتر الصمت - الجوع والفرح - يتحدث الطعم - رسوم على قشرة الليل - ملايح من الوجبة الايتادوقليس) يستلهم فيها التراث الشعبي الخاص بالقرية المصرية ، مما تحمله في باطنها من أسرار وأساطير وأحزان وأفراح ، وعلاوة عضوية بمفردات الطبيعة ودورها داخل حياة الفلاح المصري . راعيا من وراء ذلك رفض الظلم الاجتماعي الثورات التي حددت للقرية المصرية وسكانها إطار حياتهم وتطلعاتهم إلى ما بعد واقعهم بالجاه واقع أفضل وأكثر إنسانية ، أما التجربة الثانية فيمثلها دواوين (شهادة البكاء في زمن الضحك - كتاب الأرض - يستهض فيها التراث الإسلامي والرب ليؤسس واقعاً حريياً جديداً يتخطى عتة هذه الأمة ، أما التجربة الثالثة فيمثلها (البهر يلبس الأتمة - لئت واحدا وهي عضلوك تنثرت) حيث تصبح تجربة الشاعر محمد عفيفي مطر تجربة صوفية تروى في الكون طريقاً إلى الأناس وفي الرؤية الكلية وسيلة إلى معرفة الذات والواقع والمصير الذي تعيشه .

ويتجربة مطر الثالثة يعيش الشاعر مواجهة عنيفة مع الذات المبدعة الكامنة فيه ، فيقدر ما أعطت التجربة الصوفية للشعر وللشعراء بقدر ما أخلت منهم الكثير والكثير ، خاصة بالنسبة إلى شاعر كمحمد عفيفي مطر لم يكتب التجربة الصوفية بقدر ما عاشها ولم يلبس عرقها بقدر ما تلبسته ، فهل تصبح هذه التجربة طريقاً مغلغاً أمام الشاعر أم هي بوابة إلى تجربة جديدة ، خاصة وأن محمد عفيفي مطر يمتلك بين جوانحه وفي ذاكرته ما يمكنه من هضم ومثل تجربة كبيرة كالتجربة الصوفية وصولاً إلى أفاق أوسع هودنا الشاعر على خوضها طوال تاريخه الشعري المفرد .

● بعد هزيمة ٦٧ وانهار المشروع القومي ، انكفأ الشعراء المصريون على ذواتهم بدلاً من مواجهة الواقع القبيح بينما هرب بعضيهم مغط تحت خرقه المتصورة . لماذا تفسر ذلك ؟

١ - لم تكن هزيمة ٦٧ انهياراً مفاجئاً أو حدثاً مقطوعاً من أسبابه الصرعة والقوية في الواقع وعمرات السياسة والثقافة والمجتمع ، ولعل أقوى أحاسيس الانسحاب قبل ٦٧ ، لدى عدد كبير من المثقفين والشعراء كان إحساس الانتهاء إلى واقع مهزوم وشعب مخلوف مستسلم لا فاعلية له ولا يعتمد عليه في فعل كبير يغيره حياته ، ولسلوك عليه الاندفاع بشأن الشعراء المصريين - هكذا يربطه المعلم - كانوا ضائبي الوعي بأوجاع شعبهم أو كانوا غديرين مستسلمين للواقع المزيف فهربوا بعد الهزيمة إلى ذواتهم ، إنما هو ادعاء غير صحيح وغير منصف . . .

وتحتاج عملية التاريخ للوعي الشعري بالحياة والواقع إلى مزيد من الملمة والتفصيل وعلم الموضوع للإشادات ، الثقافية التي ترسخت بفضل التكرار والانتقال غير المسئول من واحد إلى آخر بغير قراءة أو نظر أو تمحيص ، ولقد أرى أن معظم الأحكام والإطلاقات المختزلة في جمل سيارة والتي تشكل أهم أبعاد الحياة الثقافية في زماننا إنما هي « شائعات » لا أساس لها من علم أو جدية أو مسئولية . . . لقد كان اهتمام

غيري من الشعراء بالتصوف لأصباب لثية وجمالية قبل كل شيء وإذا كان التصوف تجربة فردية أقرب إلى بنائها للشعر من حيث الرؤيا الكلية والإحساس الكون ووحدة الاتجاه الانفعالي والسلوكي وامتلاك زمام الشخصية المختلة ، فقد كان للتصوف بوحدة التجربة فيه بين الانفعال والسلوك والتصور وبين اللغة العالية بمقوماتها الجمالية وحساسيتها الخفية وجرأتها الفريدة دور هائل التأثير في الشعر المعاصر ، وكان من أهم عوامل الانقاذ للشعر العربي في الستينيات وإلى وقتنا هذا ، ولم تكن سلطة التجربة الصوفية كما ألمعت إليها هروباً أو انكفاء على تجربة ذاتية أو اعتصاما بالفردية والبرج العاجي . .

بل كانت جرأة واقتحاماً ومراعاة . . ولست أكون جديداً إذا أشرت إلى مدى انغلاق الحساسية الشعرية في منتصف الستينيات داخل دائرة عابرة بلدية متعصم بسلطة اللبوع والشهرة وتبنيها المؤسسة الثقافية والسياسية في مصر وتفتح أمامها سبل التسلط والكسب والتكريس ، بينما كانت هناك حساسية شعرية أخرى تنمو ببطء ، خارج وضد المؤسسة وتسحب حساسية القراء وتستقطب المواهب الجديدة حولها حتى إذا وصلنا إلى نهايات الستينيات وجدنا أن الدائرة الأولى قد اتعلم تأثيرها أو

كاد حتى إخلت منها الساحة ، وامتدت الحساسية الأخرى المغايرة حتى شكلت ضغطها المستفز الذي لم يكتفح حصاراً أو معاداة أو هجوم ، وعلاقة هذه الحساسية بالتصوف تتحدد في كسر الخطاب الذي ادهى الواقعية وهو في حقيقته وقاتمي ، وادعى الالتزام وهو في حقيقته طالب منفعة عابرة والتهازي وادعى التضال وتغيير الواقع وهو في حقيقته ميسر للوظيفة وعامل تسطيح ومفسر بالشعار ، وقد فضحته لغته وتجربته حتى بنتا تعرف القصيدة كلها بمجرد قراءة سطرين منها ، وبنتا لا تستطيع قراءة نص واحد مرتين ، حتى إذا جاءت القراءة ، انضج لنا أنها وذلك الشعر وجهان لعملة واحدة ، وواهم أو مسير بالإشاعة الثقافية أو جاهل عن عمد ذلك الذي يزعم دخولي تحت خرق التصوف ، فلذلك شرف لا أدعيه وجمعه لا أدعيها كما يقال ، وليس من بين الشعراء من قال أن تجربته الشعرية نتاج انفضائه تحت علم وطريقة ، أو تعبير عن سلوك وطريقين ، وأعتقد أن هذا الإدعاء يرس إلى غوشة الإذانة الأيديولوجية والاهتمام المسبق بالمفروض والرجعية والانحسار . . الخ . . ولا يرس إلى التوصيف النقدي الجسمل ، وإني أنكب الآن على كتابة دراسة توضح هذه المسألة

● كيف تنظر إلى العلاقة بين الخطاب الشعري والخطاب السياسي الاجتماعي ؟

٢ - الخطاب السياسي الاجتماعي يفترق عن الخطاب الشعري في أن الأول وقاتمي متغير مجت من موت به ولجها ما يجها باعتبار الوظيفة المتحركة والغاية الأنية للوقت ولذلك فهو جزئي ومرحل وأبعثه التاريخية دائمة الزوال ، أما الخطاب الشعري فهو نداه ما يبقى ، هو الخلاصة المكثفة لروح واتجاه طائفة الإبداع وتأسيس الأستلة الجسملية وطرح أقصى مفامرات الخيال الخلاق في أمة من الأمم أو شعب من الشعوب ، وليس معنى ذلك أنها يتقاطعان تقاطع للمفاصلة والانقطاع ، بل أرى أن الخطاب السياسي الاجتماعي يستمد وعيه الأعمق وألقه الأوسع بقدر ترأسله وتواصله مع الخطاب الشعري ، والخطاب الشعري يؤجج ما يتدلى فيه من نار المعرفة وجرأة الخيال وأتارة المرحل المؤقت بضوء التخييل الشامل بقدر ما يلتقط ويكشف من جوهركامن في المؤقت والرحلي .

د. ليس عوض

● القصيدة عند عفيفي مطر عبارة عن فيوضات افلوطونية أي تعتمد نظرية الفيض الأفلاطوني وحسبها الأول الانقراض ، والخضوع للانقراض والانسياق وراءه يحدث ما يسمى الفاضل النثري والتراكم الصوري مما يشتت القصيدة ويعملها غامضة

٣ - هذا رأي غريب في الشعر وفي مفهوم الفيض الأفلاطوني وهو رأي أشد غرابة في تحديد حلافة الفيض الأفلاطوني بالإيقاع وتراكم الصور واللغة . . فنظرية الفيض نظرية تحاول حل المضكلات الفلسفية الكامنة وراء حيلة الواحد بالكثر والخالق الكامل بالمخلوقات الناقصة والحلود الوجودي بالتفريق والعقل الكل بالمفعل الفردي . . الخ ولا علاقة لكل ذلك في أصراف - بالإيقاع في الشعر أو تراكم الصور أو التراكم النثري ، الذي لا أفهمه أيضا ، ولعلك تريد أن تقول أنني : خاضع ، ومنسلق ، وراء شيء لا أريده باعتباري مبدا ، وذلك يفسر ما سمعته تركاها صورياً والفاضل لغوي بسبب تشتت في القصيدة وغموضا . . فإذا كان ذلك كذلك ، فإنني في الحقيقة لا أفهم مدلول الثبت عندك كما لا أفهم معنى كلمة « غامض » بالتجديد . . فهل كل ما يتألف عاداتك المنطقية في قراءة الشعر وتصوراتك لمهجة السياق الشعري تسميه تشتتاً ؟ وهل كل ما يتألف مسلمات القاري وعاداته الدنيئة يعد غموضاً ؟ أقول للمرة الألف : إن ذلك الحق الوهمي لدى القراء والنقاد في أن يتناولوا الشعر بمسلمات سهلة وفرضيات ذهنية ومطالب متعارف عليها وكأنهم هم النول الذي يجب أن ينتج عليه الشاعر والقائون الذي عليه أن يتبعه ،

أوديس



أقول أن هذا الحق الوهمي قد أصاب الشعر والشعراء بالتحريف والانصياع واستمرارية الضرب في الطرق المطروقة المهلهلة . . لذا لا تأخذونا مأخذ الجدل فتقروا منا موقف المتعلمين للتسائلين والمستعدين للتلقى والتعلم مرة واحدة ، لذا لا نجعل من الشعر متعللاً للأستلة والدعشة والتفريق وتريدون أن نجعلوا - قراء ونقاد - من إجاباتكم ومسلماتكم متعللاً أوليا للشعر والشاعر ؟

وأقول للمرة الألف : إنني أحس إحساسا قسويا بأن شعري واضح إلى درجة الإبتدال ، ولو كان الغموض يلتصق أو الإزادة لثمنت وأردت أن يكون شعري معادلا في غموضه غموض الحياة والحلم والحرية والإقدام على الاستشهاد ، فهل تسمعون لي مرة - أيها القراء والنقاد - أن أقول لكم كم أنتم مشتتون في إجاباتكم التي تطرحونها على هيئة أسئلة وكما أنتم غاضبون !!

● هناك ضغط حيم عند عفيفي مطر في البحث عن الأشياء وتطور علاقاتها وينتج هذا قصائد كبيرة لكنه يسقط أحيانا في التعامل مع المطلقات حتى تتحول القصيدة إلى مقولة ترية .

٤ - للفلسفة والشعر أصل واحد - كما يقول أرسطو - هو الدعشة ، أي سقوط المألوف والمعروف في شبكة من الأسئلة المفاجئة الغريبة . . مضيق للشيء ومضيق لغموض ما كنا نظنه معلوما واضحا ، أي كاشفة لحدي ما نملك من جهل وانفصال ومحدودية ، فإذا كان ذلك ينتج في خلق قصائد كبيرة عندي ، ولا أشكك تقصدا بكلمة كبيرة إلا الفن ، فإن سقوطي أحيانا في التجريد والتعامل مع المطلقات حتى تتحول القصيدة إلى مقولة ترية ، فإنه لا بأس على من ذلك ما دامت مسألة « التجريد » - كما تقول - تحدث أحيانا لا في كل حين . . والمجبور أن أتفق أن أمتلك قدرة التجريد التي يمتلكها الرياضي ، ولكنني أبذل دائما ، في كل الأحيان لا في بعضها ، شاعرا مصورا مشحنا ، متقن وفنرق في التجسيد والتشديد والحسية وممارسة أقصى ما تستطيعه الحواس من الاشتياك مع العالم والإنسان ، وأعتقد أن مهمة التجريد ، إن كنت تعتبرها انهماكا ، إنما هي نابعة من شائسة المراسخة الأبدية . . شائسة الغموض ، ويعرف القراء والنقاد منذ الآن

أنني أنهمم - محترفا - بأنهم في غلبة الغايات من الغموض والتجريد ، وهل هناك أشد غرابة وغموضا من قاري ، ناقد بقرا الشعر ولا يريد نفسه أن يتدبش أو يتحيز أو يكابد متعة الفهم ؟ فلماذا الشعر إذن ولماذا القراءة أصلا ؟

● يتحدد موقف الشاعر المبدع من التراث والنظرية له من رؤيته للحاضر أي البحث عن الأنية - الآن - في الماضيوية - الماضي - وتعددت المواقف من التراث فتميم من هو نخوي وطافق ومنهم من هو مع الذاكرة الجمعية كعفيفي مطر - ما رأيك ؟

● منذ دخلت معضلة التراث في حياتنا الثقافية والسياسية والاجتماعية لم يفلت منها أحد ، وأصبحت معلما من معالم التحديد الصارم هوية المثقف والمبدع والممارس للسياسة والعمل الاجتماعي ، مهما كان موقفه منها ، والتراث عيط متلاطم من الفنون والآداب والعقائد والممارسات يتبع لكل من أراد أن يظفر فيه بمجداف وأن يبلل فيه بدلو ، ودخلوا في سؤالات مباشرة أقول :

بعض المبدعين يتحدد موقفه من التراث والنظرية له برؤيته للحاضر أو البحث عما يوازى اللحظة في الماضي ، وبهمهم يمتلك صورة خاصة للمستقبل فهو يبحث في التراث عما يلم هذه الصورة أو يشير إلى إمكانها ، وبهمهم يتخذ من التراث عكازا أو عرضا على إمكان كتابة القصيدة . . الخ . وقد مررتا جميعا بتلك هذه الحالات ، وأريد أن أعترف أمامك أنني قليل القراءة في التراث الأقدم والحكايات التاريخية التي يمكن أن تستعمل بسهولة في الأساطير السياسي أو المجهانيات الاجتماعية ، أنا لم أقم حتى الآن قراءة الأغاني ولا مؤلفات الجاحظ مثلا لقد نقرت نقرات نفورا شديدا من سطوة هذه الثروة المنيئة على ثقافة التسلية والسمر ، لكنني شديد الهم في قراءة التراث الفلسفي والكلامي وصراعات الفرق والمثل والنحل وعلوم الفقه ودواوين الشعراء الذين أحبهم لأنني مسكون بالرغبة المرضية في معرفة أصول الشروع للشمال للأمة التي صاغ عقلها وحنم حياتها بختاقه التكويني المؤسس لروحها والفجر لعبقريتها وإنجازها التاريخي ، مسكون بالرغبة الحارقة في اكتشاف طبقات ذاكرتها والاستماع للنداء الذي ما يزال يرح كيانه

وكان مصر كلها فصل في المدرسة له « ألفة »
واحد ، فشاعر واحد ، وقصااص ورواى
ونافذ الخ . . وإن ما سافك في هذا الصراع
من طلائع وإمكانات ومواهب لأمر يشعر
له القلب والضمير . . لقد أعياى أمر هذا
الصراع ولقيت من تقاضاته ما لقيت ، فمن
صلاح إلى أمل ، ومن نجيب سرور إلى أبو
سنة إلى فاروق شوشة إلى . . . والرائى فى
الشاعر هو رايى فى الشااعر ، والرائى فى
الشاعر محاولة رمزية للاختيال ، والهدف
الأعمق هو وهم وراقة العرش والإمارة
واحدا بعد واحد ، ولا تعليق إلا قولى :
لقد تركتكم لكم ونفست بدي من تراجيا ولم
أنفاسكم على شيء وليس لى أن أنازل أحدا
منكم . . فللمسألة كلها جفانها حتى
الدود ، وعاكم الله وأنفلكم من رأيكم فى
أنفسكم .

● بينى عفيفى مطر قصيدته بناء تقليديا
يصل إلى حد الوقوف على الأطلال
أى على مقدمات للتجربة مثل
قصيدة « قرامة » فقد كتب لها أربع
مقدمات

A - مرة ثانية تستخدم كلمة السقوط فى
وصفك ما تتصوره من ممارسات الشعرة ،
أسقط فى التجربة ، وأسقط فى تركيبة
تقليدية عربية قديمة إلى درجة اللجوء لكتابة
ما تسميه « مقدمة القصيدة » مثل البكاء
على السطل فى الحقيقة ، يدهشنى هذا
التصور ، ولا أظن أن أمارسه ، وأعتقد
أن استخدام كلمة « السقوط » تستحق منى
سؤالا : إزاه ما ترمى فى واقع هذه الأمة وفى
مسارها المعاصر ، ألا ترى أن البكاء على
الأطلال لم يخلق إلا ما فيه من ؟ إن التراث
الثقافى القريب ، العفاد مثلا ، قد كتب
فصلا يوضح أن روح تناول الشيء هى التى
تحدد التقليد والحداثة ، فالحداثة فى أصلها
هى غط الاستجابة لما يحيط بنا ونفصل به
ونط أنشعنا هو المبرر من فكرنا وتصورنا
وموقفنا . . وقد ضرب مثلا بن كتيوا
قصائد عن تجربة ركوب الطائرة هى فى
روحها ضرب من التقليد . نعم . . إن
البكاء على الأطلال فصل فى صميم
التجربة . . هل هذا غريب أو مذهى !! لم
أكتب بكائيات على الأطلال فيها أظن ،
وأظن لو أبنى أستطيع . . ولكنى كتبت
أبكى على ما هو أقل من السطل . . قطعة
حجر رأيت فيها الحى الوحيد وما عداها هو
الظلل . . عنوانا : « غنائية حجر الولاة
والعهد » . . الحداثة بخير



نجيب سرور



فاروق شوشة

مثل هذه التقييمات والموازنات وتوزيع
لفطائر الألقاب أى وزن ولا أستطيع
التعليق عليها .

● قال محمد إبراهيم أبوسنة عن رايه فى
شعرك « عفيفى مطر شاعر متقف
حاول أن يبرز ثقافته فى شعره وإن
يساير التيارات الحداثية دون أن
يكون هناك فى واقع تجربته ما يسير
ذلك .

V - فى حيلة مصر الثقافية - وإن شئت
لفى كل حياتنا - داه وبيل ، قدنيم
ومتجدد ، هو الأوحديّة المضردة التى
لا تقبل الانقسام أو الجماعية أو كرم القبول
بواقع امتداد الحياة أمام أنماط التعدد فى كل
جملال ، وهذا الداه يمثل فصلا دائما من
فصول العلاقة بين المثقفين والمبدعين فى
مصر ، ولا أحب الآن أن أشير إلى عصف
وفداحة الصراع من أجل هذه الأوحديّة
الشعبية أو دم الأخلاق أو دم الإبداع ذاته ،

محمد إبراهيم أبوسنة



وكيف تخفى وترك دلالته فى كل طبقة من
طبقات هذه الذاكرة العجيبة وما صورته
الممكنة فى الحاضر الذى يزول ويترأصف
من بعدد فى بناة الذاكرة الجماعية فى
المستقبل . أما التراث الذى يتحول إلى
حكايات وتسليلات ومجاسل للشعر الطريف
فإنى قليل الإلتفات إليه ، وكل ميسر لما
خلق له ، وأحب أن أشير إلى أن للذاكرة
الجماعية روافد لا حصر لها ، وأنها بوابة
ثورية وفنية وهجالية لا حدود لها .

● يعتقد النقاد أن الشعر فى مصر توقف
بعد التجربة الأولى - الريادة -
وهى ذات تيارين : التيار الأول
صلاح ومدرسته والتيار الثانى عفيفى
مطر فقط وقعت القصيدة بعد ذلك
بين فكين : الاستهلاك أو الرفض
الذى لم يؤسس تيارا شعريا
جديدا .

٦ - لست أرى من هم هؤلاء النقاد
ولا سباق ما قالوه وابن ، ولعلك تشير إلى
شعبات الثرثرة التقليدية الجاهلة والمتخلفة
وغير المسؤلة بل والفسدة التى يشغل بها
لوسى عوض قراءه ويسلمهم وأحب أن
أقول أن حياتنا الثقافية تتجوج بالشائعات
الثقافية التى يروج لها المايجزون الذين
أخذاهم أن يستطيعوا قراءة نص شعرى
متنيز قراءة مسيحية أو أن يقدموا لفة
وإعراها أو أن يستطيعوا تحليل ما فيه من قيم
فنية ، ومثلا توجد شائعات ثقافية مترسخة
توجد أيضا شائعات مترسخة على هيئة نقاد
وكتاب . . كليا عاشوا واستطلعت شعرهم
وترسخت أسلاهم قل نصيبهم من الجدية
ونزاهة العقل وقدره القراءة وأنا لا أقسم

قصيدتان من الشعر الهندي الحديث

تقديم وترجمة :
سوريال عبد الملك

التغير

للشاعر الكشميري : عبد الأحد أناد

ما هذى الحياة إن لم تكن سفر التغير ؟
أندفاع الفيضان هو الحقيقة ،
ما الفيضان إلا التغير
هو الذي جاء بالرسالة الرابعة
فمزق الستار عن بهاء المعرفة
عرّف العقل الآن سر النبوة :
لن يبقى في الأرض سوى الشعر ..
وجهد الانسان ،
لن إذن تصوب هذه البندقية ؟
التيها من يديك بعيداً
فهي تجب عن عينك حلاوة المدى

سل الزهور كم يقصو عليها الربيع !
وكيف عندما يلقى على الثلوج السلام ..
يُذيبها قسراً دموعا جارية
سل الشاة الوديعه
سل العنزة الحاملة على شاطئ - الجدول

من مواليد ١٩٠٣ بعد أن أتم تعليمه حين مدرسا بـ مدرسة حكومية ، ثم درس اللغة الأردية واجتاز امتحانها بمرتبة الشرف ، بدأ كتابة الشعر باسمه مستعارة لصغيره .
● كتب أولى قصائده باللغة الفارسية ثم الأردية ، ثم هجرها إلى اللغة الكشميرية .
● تأثر كثيرا بالكتاب التقديميين في داخل الهند وخارجها
● من الشعراء المرموقين في تاريخ الشعر الهندي
● أنجز بحثا هاما نشرته « أكاديمية اللغات » في ثلاث مجلدات بعنوان (اللغة الكشميرية وأشعارها)
اللغة الكشميرية هي اللغة الرسمية لولاية كشمير في شمال الهند ، وهي ولاية مثقلة بجمال الخضرة والأنهار والبحيرات والثلوج والأساطار .. والسيول المتدفقة من أعالي الهملايا ، مما جعل أهل كشمير أقرب ما يكونون إلى الشعراء ، واللغة الكشميرية ثرية ومتعمقة التعبير الشعرى عن كل ما تمور به النفس البشرية من حب للكون والجمال ◆

يستوى في عينيها الذئب والجزار
فهذا يذبحها ..
وذاك يبعثر دماءها في الخلاء !!
قاتون الحرب يبارك مذابح البشر !
وليمة الثعالب دماء الأسد

يا للذلة العبودية !
يا للقلق
يا للعار الذي يدق الأفتدة !
أخي مرق قناعك وانطلق
ارفع الغطاء عن القلب الذي يغلي ◆

● عند الباب المغلق

للساعر المارتي : ديستباندي

ما نوهار . ما هاديروا . ديستباندي :
من مواليد ١٩٢٩ ، بدأ حياته الأدبية بكتابة الشعر الوجداني والأغاني ،
قبل أن يتطرق إلى آفاق الشعر الروحية .. متأملاً بوجدانه الجديد الناضج
تاريخ ومستقبل الإنسان .
نشر عدة دواوين شعرية حاز بها على جائزة الدولة يعمل حتى الآن في
مخصصه الدراسي محاسباً بإدارة حسابات الحكومة
المارتي ، وهي إحدى لغات الهند الرسمية ، وهي خليط من لغة
الآرين الذين وفدوا إلى الهند شبه غزاة منذ أقدم عصور الحضارة .. ولغة
أصحاب الأرض ، وعمر الشعر في لغة المارتي يزيد عن ألف عام ، يكتب
ويتكلم بها نحو أربعين مليوناً من الهند يعيش معظمهم في ولاية مهاراشترا
على الساحل الغربي لشبه القارة الهندية والتي عاصمتها بومبي .. إحدى
أشهر وأجل الموانئ العالمية في العصر الحديث .. والتي أصبحت اليوم
« هوليود السينما الهندية » ◆

من بين قضبان نافذة صغيرة :
يخلق في بفضل غريب ،
هناك شخص آخر في داخلك :
يسترق السمع خلف بابك المغلق

أمام هذه الأبواب المغلقة ..
نحن جميعاً واقفون ..
كل أيام الحياة واقفون ..
أو جالسون على الدرج ..
ويمثل هذه الكلمات ..
نبذ هدية العمر الثمين ◆

عند باب العقل ..
ذلك الباب المغلق ..
نقف أنا وأنت طويلاً ..
ثم نجلس وأنت على الدرج ..
أمام الباب المغلق ،
مثل جارين من أهل المدينة ..
كل منا يعطي ظهراً للآخر ،
هكذا نتحدث دوماً
وهكذا نتحدث الآخرين
هناك شخص آخر في داخلي ،





مكابدة البراءة .. والسفر في طوفان الأزمنة والأمكنة



(سيشتمل الشعر رأس الحرس
ويطلق يوماً بوجه المسى

قنابله والمناش

[من معزوفة متداخلة على شطآن
السقوط]

١ - إطلاقة :

محمد محمد الشهاوى شاعر لم يحفل به
الغنى كثيراً ، وهو بالرغم من أهمية إنتاجه
ظل بعيداً ، راکتاً إلى بقعة واسعة من
الظل ، يقرأ ، ويكتب ، في صمت مشوب
بكبرياء صافي ، وتواضع صادق اليق
لا يخلو من قناعة نبيلة بالذات ، وإن كان
لا يخلو منها أرى - من أسى ، وإحساس
مرهف بالغبن والتجاهل . كان محمد محمد
الشهاوى واحداً من أبرز من حملت إلينا
إنتاجهم الشعرى جملة (سنابل) المعروفة
بجوهرها الرائد في تاريخ حياتنا الثقافية ، كما
كان واحداً من أبرز الوجوه التي شهدتها
حركة الإبداع في مدنها المتوالى السلى وب
هناك .. في (كفر الشيخ) .. بعيداً عن
العاصمة الأم .

يقول صلاح عبد الصبور (الكاتب .
نوفمبر ١٩٧٤) : « . . كنت قد أعجبت
بهذا الصوت الجديد رغم تأثره بشاعر من
شهراتنا المعروفين هو الشاعر محمد عفيفي
مطر ، إلا أنه بدا في رأى مجاوزاً لعفيفي
مطر في تماسكه ومقدرته على بناء القصيدة .
وما أظن ذلك القول يغضب عفيفي مطر ،
فإن أعرف أن الأبناء يحبون لأبنائهم أكثر مما
يحبون لأنفسهم » .

يبدو لي الآن أن في هذا الرأى بعض
الرجامة ، فمحمد محمد الشهاوى شاعر
مُزَجَّبٌ على بناء القصيدة في إحكام
لا يبارى ، وقد يكون هذا عيباً وميزة في
نفس الوقت ، فبقدر ما تبذل القصيدة
مشدودة من أطرافها ، متينة ولا تُفترق
فيها ، بقدر ما ينال هذا التصميم المثالي
الذيق من بعض جوانب الفن ، وينال هذا
الحرس من بعض انفتاحه العفوى على
مغامرة الجمال .

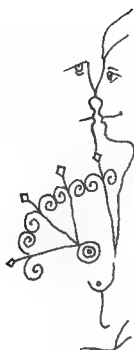
٢ - مدخل إلى مرادفة النص :

أوقفنى في أول الصف
وملائق بالتور

من بعد ما ضمختي الورد والكافور
وأخذت من كفى لكفى .

هذا شاعرٌ مرلغٌ بالتراكم .
بالتداعيات . بالتلويح . بالفناء . شاعرٌ
يتحوّل في شعره الحسى واللموس إلى
الروحى والمثال . هو - باختصار - شاعر
مشغول بالواقع انشغالاً أخلاقياً قبل كل
شئ . والواقع (هذا الماء الجزيئات
المتلاطمة الناتئة) يتحول عند محمد محمد
الشهاوى إلى (موضوع صوفى) . وهو
يتطوّر من قبح الواقع ، من رخصه ، ومن
زيفه ، ومن خيائنه ، بفوضه ، وتحديه ،
وإعلان البراءة منه . وهو يغربل هذا الكم
الردىء من عناصره كي يتولها إلى كيفية

وليد منير



ولكن كان ما قد كان
ولم يرحم بنا الطوفان 11

(السندباد)
الخ

ويقدم لنا النص السومري ، والنص البابلي ، والنص التوراتي تنويعات متقاربة الملامح والسماح على طعن الأسطورة الأولى (١٦) . والشاعر يخترع النص التوراتي (إطاراً مرجعياً) له ، بما استفاد به هذا النص من التركيز على تفصيلات بعينها دون أخرى ، وشحذ دلالات بعينها دون سواها . وفي هذا ما يشير إلى خصيصية سوف تتأكد فيما بعد وهي أن شاعرنا يختار تراثه الخاص - في أفق له لأكلة - تأسيساً على حس عربي ديني لائق ، ويلوِّز الوضع .

٣ - مفتاح النص :

نود أن نطرح الآن مجموعة من العناصر الأولية التي نختل - فيها نرى - مفتاحها للنص ، لا يمكن فهم طبيعة النص دونها ، ولا يمكن رصد خصائصه الجوهرية دون النظر إليها بوصفها عناصر مهمة . وهذه العناصر تلعب دوراً كاملاً في (بنية الأداء) عند الشهاوي بحيث تنفض في مجملها بوضوح نظام العلاقات الشكلية والدلالية على أكثر من مستوى . ولنا أن نحصر هذه العناصر في أربعة هي :

- ١ - التراث مفصلاً وتليفاً (مفردات اللغة - القناع - التناس) .
- ٢ - سطوة الإيقاع (البحر - القافية - العمود) .
- ٣ - التداخي ، والتكرار (إنشاء الصيغ والاستطراد في نواتها) .
- ٤ - تراكب الصورة وتوالفها .

على المستوى التراثي تبرز العديد من مفردات اللغة المعجمية التي تعود إلى نسق الشعر العربي القديم في حساسية الخاصة بالطبيعة والكرون والإتسان . من هذه المفردات (حواكك اللجم - السائم - الأستلم - الحجز المائلات - وعغد الطوارق - الرجس - كسفت النساء - الضرغام - الحمر الوحشية) . وما يرجع منها أيضاً إلى قاموس التصوف العربي الإسلامي (الإفضاء - السكرة - السرمه - الوجد - السر - التنهي - اللوح - التكوين - البردة) .

جارية تلعب دوراً مضاداً ؛ وفلك بعد أن يشجنها بالتفاعل عاطفي غنائي خاص يكون قادراً على فعل التحريض والإدانة .

الشهاوي شاعر يلتصق بالبراءة ، ويكادها في طوفان هذا العالم الذي خلا من البراءة ، ويقف في صف واحد مع (الحلاج) و (النفرى) في عذابها من أجل (شهود الحقيقة) ، ويكي مع (عترة بن شداد) - الفارس المضطهد - بكاءً مراراً على ضياع الحب في زمن (التيه والقسرية) ويتصامم مع (تتالوس) في أسطورة عذابه الأبدى .

إن اختيار النموذج التراثي كرمز أو قناع ، يفضي بوصفه حاملاً لمجموعة من الدلالات الكامنة إلى تجنيد الإطار الدلالي العام الذي يجمع بين طرفي الاستعارة في وحدة واحدة .

هناك إذن الشهاوي (النفرى - الحلاج) وهناك الشهاوي (عترة بن شداد) وهناك الشهاوي (تتالوس) .

والإطار الدلالي العام للنموذج المختار لا بد أن يخرج بدوره في هذا الشكل :

الشهاوي -> العنق الملعب بالحقيقة -> الفارس المضطهد -> البطل الأسطوري الخلدو للعذاب الأبدى .

وتختل هذه التجليات الثلاثة مجتمعة التجليات الذاتية (من حيث ارتباط الأنا - بالنفس) في ديوان الشهاوي (مسافر في الطوفان) .

وتختل الطرف الثاني من عنوان الديوان مفتاحاً آخر للدلالة حيث ترتكز التجربة الوجودية في جردها على أسطورة (الطوفان) الشهيرة بما تجمله من إشارات ساطعة إلى واقع يتأكل من داخله حتى يصير هشا يكسحه ماء الفناء .

وها أناذا أصنع الفلك منتظراً
أن تنفتح أبواب نافورة الحلم في الأرض
أو تستجيب حيون المسألة
(مسافر في الطوفان)

لا شعر . . لا ريح
لا نار . . لا بركان
جدد لنا الطوفان
والفلك يا نوح

(مجابة)

ويلعب الحلاج والنفرى وعشرة دور القناع على التصريح فيما يلعب أمرؤ القيس والحسين بن علي ، ونوح ويونس عليهما السلام ، دور القناع على التضمين . ونتم (التناس) عن مساحة واسعة إلى غير ما حد لتواصل الوجداني الحميم بين الشاعر ولسانه الكبير (زهير بن أبي سلمى - عترة - أمرؤ القيس - المتنبي . الخ)

وعلى مستوى الإيقاع يمثل كل من بحر الكامل (مضاعفان) والوافر (مضاعفان) بضروبهما - وهما من دائرة عروضية واحدة - تحفيل بظاهرة (الإبدال) مضاعفان - مضاعفان .

مضاعفان - مضاعفان .

مساحة موسيقية غالية في (هارموني القصيد) حيث يتكرر الأول ٧ مرات ويتكرر الثاني ٦ مرات فيما يتكرر المقطوب (قولون) على ما به من ظاهرة الإبدال مع المتشارك (فاعلان) إذ أنها من دائرة عروضية واحدة ٧ مرات فقط يليه الرسل (فاعلان) مرة واحدة . ويتكرر المتشارك المحذوف غيتة (ثانية الساكن) قرابة ٦ مرات وحسب

إذا علمنا أن الكامل والوافر بحران واقصان سريمان أدركنا ما يجعله القصيد لشعري من شحنة غنائية عاطفية انفعالية

بالغة . فإذا أضفنا إلى ذلك هذا الحرص
(المبالغ فيه أحياناً كثيرة) على توازن
القافية ، ثم أضفنا إلى كل ما سبق توظيف
عمود الشعر أكثر من مرة في دفع الطاقة
الحطابية والغنائية إلى حدها الأقصى في
نسيج البنية التشكيلية ؛ إذن لوضعنا يدنا في
سهولة على ما للخصيصة (الاستبدالية) في
بعدها الإيقاعي عند الشهاوى من أهمية
مفرطة . وعلى مستوى التداعي والتكرار
تلعب صيغة النداء إلى جوار صيغة
الاستفهام في الحضور الدائب للحرص
لضمير المخاطب دوراً صارخاً في التراجع
والتسليم ، ولا يكفّ الشهاوى عن
الاستطراد في إنشاء تلك الصيغ بحيث
تتواتر مرة تلو الأخرى :

- ها أنت يا أيوب (أ)
تفترش السقام ويُرْدُّ لموت
ها أنت تحمل جرحك الأبدى في صمب
(في البدء كان الحب . حركة « ٤ »)

- ها أنت يا أيوب !! يا أيوب
ها أنت تبصر وجهك المسروق في سوق
النخاسة

(حركة « ٥ »)
- ها أنت يا أيوب .. يا أيوب
ما تفنك تشدها :

عينك قاتلتنا يا
لكن صدرك لم يزل مبكياً
(حركة « ٦ »)

وأيضاً :

نريد يا حامة
- - - -
نريد يا رياح
- - - -

نريد سيف الجن
يا ربة الأضياع
- - - -
يا جرحنا !! يا جرح
- - - -

يا ربة الإنصاف
- - - -
ها أنت يا كلمة
- - - -

ها أنت حفل الله
- - - -
(نسق (ج))

(مجابهة)



وهكذا بما يجُلُّ عن الحصر .

وعلى المستوى التراكمي التوليدي
للمصورة ، تخضع الاستعارة لتوسع من
التداخل والتراسل والتوالد بحيث نشعر بأن
الصورة الواحدة قد رُكِّبت من طبقات
بعضها فوق بعض ، وتلك هي الخصيصة
البنائية التي تمثلها الشهاوى في شعر محمد
عفيفي مطر واستفاد من ثراء توظيفها .

يقول الشهاوى :
أنت حصان البراءة
هل تملك اللافتات المقامة
في سكة الملتين احتجاجاً على الوجد
حين يلفّ البلاد

(محاكمة الحلاج ٧٤ - ٧٥)
ويقول :
يكبلي الغيظ حين أشاهد سوس
الخدبية

يطلق في الأفق شمس الأكاذيب
في كبرياء ، يسجّ خطو التطلع ،
يقذفنا للوراء ،

يرينا سخافته المهيمة
يقمى التوعد في ثورة بربرية
(الخروج من الكهف)

هذه إذن هي نزعته تركيب الصورة
الشعرية في أصفى مناطق التعبير الشعري
لونا عند شاعرنا ، وأكثرها غنى وتكثفاً
وتواتراً ؛ وإذا ما كان هذا التلاحق والتتابع
للمصور وبيّن الارتباط بطبيعة العصر
وإيقاعه ، فإنه بذلك يكون واحداً من
السبل التي تكشف بها حسامية اللحظة عن
نفسها .. إن مبنى القصيدة الحديثة
ومعناها ، يعتمدان على طريقة تابع الصور
فيها ، وعلى نوعية العلاقات بين هذه الصور
« فالشاعر يوحد بين أجزاء قصيدته من
الداخل بسبب المعنى الواحد الشامل الذي
هو موضوعه وينتهي حين يتكامل على

صفحة الورق وفي البصيرة تكاملاً يكاد
يكون جريباً في استدراجه العضوية على
نفسه » (٢)

٤ - النص والدلالة : ثلاثة

تبدليات :

تلعب تبدليات ثلاثة دوراً عضوياً لافتاً في
إنتاج دلالة النصوص . هذه التبدليات
هي :

- ١ - تبدليات الرحيل أو السفر
- ٢ - تبدليات الزمان
- ٣ - تبدليات المكان .

يتبدى السفر نوعاً من الخلاص أو
التحليد أو الحلم أو المطاردة . ويتبدى
الزمان نوعاً من الحنين أو الموازاة أو إسقاط
التمثال . ويتبدى المكان نوعاً من الحضور
في الماضي ، أو الحضور في الحاضر ، أو
الحضور في المستقبل .

وبين أشكال التبدليات الثلاثة تحدث
حركة دائمة من التبادل والتوافق بحيث
تظل نظاماً تشكلياً مفتوحاً دائماً لما يجيء من
الاحتمالات المختلفة .

يقول الشهاوى مثلاً :
يمر العام تلو العام يا عبلة
وقلبي فيه ما فيه

وأشعاري عواء في صحاري اليأس
والتيه

وآلامي فضاء ماله حد
وآمالي كواسح لا تروح على صراط
الحسم أو تغدو

وآلامي تطاردها وسأوسها فترد
إلى صدرى حبالى بالأسى
والضيق والجذب

وآه أليها الناس الذين هبتهم قلبى
(من بكائيات عترة بن شداد)

هنا يتبدى السفر نوعاً من المطاردة ، لهما
يتبدى الزمان نوعاً من إسقاط التماثل ،
ويتبدى المكان نوعاً من الحضور في الماضي
بالتذكر أن مجرى الزمان والمكان يتم إسقاط
أحدهما على الآخر أو عرض إحداها على
الأخر ، فينفض بينهما نوع من (التراسل)
(التداخل) ، هذا التراسل أو التداخل
هو ما يفسر طاقة الإيجاء الشعرى في
القصيدة .

ويقول :

متذ افترقنا والمدي ناز !!

منذ الترقنا والجوي دار!!
ونوافذ الأيام مغلقة كأن الدهر قبر
أو كأن القبر دهر
يا أحيائي . لماذا عندما سافرتما لم
تتركوا قلبي ؟
لماذا عندما سافرتما لم تتركوا لي غير
قائمة الجراح
بيروت جرح
والأسي جرح
وعصر يجهل الأشعار جرح
وارتحال أحرق جرح وجرح
أننى ما عدت أحتمل الجراح

(انشطار)

الآن ، يبدو السفر نوعاً من
الخلاص ، فيما يبدو الزمان نوعاً من
الخنين إلى لحظة قد مضت ، ويبدو
المكان حضوراً في الحاضر وحسب
(بيروت - دار الجوى - القبر) . وهنا
أيضاً يتم ترأسل وتداخل ملحوظان بين
الزمان والمكان حيث (نوافذ الأيام
مغلقة كأن الدهر قبر أو كأن القبر
دهر) .

إن نشاطاً موجباً في حركته ينظم على
ما يبدو (العلاقات المتبادلة) التي
تستلوي عليها في الأساس (صيغة
الانفعال) بما تحمله في جلورها من
سَمْت يعينه لتجربة معينة ، ومن ثم فإن
الشاعر - ينحط إلى الأمام ، وخطوته
الأولى هي ترجمة حالته الأصلية في رمز .
وسرعان ما تصبح الحالة شيئاً آخر
لا يشغل كلاً اهتمام الفنان ، بل يكاد
يكون مؤشراً يشير إلى الإنجاء ، وهو
مبدأ الإختصار (٢)

ولننظر إلى شكل ثالث من أشكال
العلاقى في التبدلات الثلاثة .

يقول الشهاوى :
هو الليل ناذق
والنهار جذاز
وملكنى : أمل وانتظار
وبنى قصيدة
على راحة المدن الغائيات شهيدة

الزمان في سبانتا هذا نوع من الموازنة بين
(الحالة - الزمن) وبين تعاقب المواقف
حيث (الليل - الحلم يشير إلى المنح

(النافذة) وحيث (النهار - الواقع يشير إلى
المفق (الحدار) . أما المكان فيمثل نوعاً
من الحضور في المستقبل - وملكنى أصل
وانتظار) وإن كان حضوراً مندوراً للشهادة
في رحم الغيب (القصيدة بيت يستشهد على
راحة المدن الغائيات) . ومن هنا فلابد
جيتل من أن يكون السفر نوعاً من التحدى
مادام :

غريب أنا
وقومى لا يعشقون السفر
ولا يكرمون الغريب

السفر عبر (صحراء من أعين الرقباء ،
وسبعة أبحر) لابد أن يتضمن ما يتجاوز
مع رغبة السكن الدائم في المستقبل بما هو
حلم يتجاوز الحالة الحاضرة . تلك التي
تتجدد رمزاً لتدافع بين الليل والنهار ،
وبين النافذة المفتوحة ، والحداد الذي
يجب الأفق المفتوح :

وها إنذا أصنع الفلك منتظراً
أن تفتح أبواب نافورة الحلم في الأرض
أو تستجيب عيون السماء
(مسافر في الطوفان)

وقد تواتر أشكال مختلفة من التبدلات
الثلاثة في النص الواحد بما يشبه تسدحج
الحج ذاته على وجوه الستة أثناء إنزاله
من أصل (كجمود صخر حطه السيل من
على) ، وكان الطوفان يقلب به في الأزمنة
والأمكنة على اختلافها وتبليها في دورات
متعاقبة من السفر الأبدى ، ومن العذاب
الأبدى الذي نلّز له (تسانوس) في
الأسطورة .

يبدو أنك يا (تسانوس)

سقطت ثمانى الضربة تلو الضربة
تسلمك الصخرة للثنين .

يسلمك الظمأ إلى الشمس المتهتة
(تسانوس)

وقد تكون أسطورة (الطوفان) - وهو
ما اعتقد فيه - منتقناً من مفاتيح الدلالة
الأساسية في فهم هذا الديوان ككل شامل
موجّه في بنية ، ولكن أساطير أخرى مختلفة
تدخل ولو بشكل ثانوي في نسج القصيد
الشعري بما يقدم من وظيفة الأسطورة
الجوهريّة ، ويترع عليها ، ويفرّعها .
ولسلك فإنّ كلا من الشعر والأسطورة
يتلاقيان في إضفاءها على الزمن مرتبة خاصة
تجعل الماضي مستقبلاً دائماً وقابلاً لأن يكون

حاضراً في جميع الأوقات (٣) . وإذا كان
هذا شأن كل منها مفقداً فلا شك بعد ذلك
في كونه تصافرها وتداخلها وتواشج
خيوطها يمثل تأكيداً والحاحاً على هذه القيمة
الجمالية للزمن .

وإذا كانت الأسطورة الفاعلة - فيما يقول
جون ت . نوثال - هي تلك التي تسمى
تأويلاً للحقيقة أو الواقع له نفاذ العاطفى
والأيدولوجى (٤) ، فإن في وسعنا القول أن
أسطورة (الطوفان) في هذا الديوان لمحمد
محمد الشهاوى هي فضاء هذا التأويل ، وذلك
الثقة ، بقدر الدافعية الفنية ذات
الصفة الصوفية إلى وجودها ، دون أن
تتجاوز ذلك إلى تركيب دارسى حافل بتعدد
الأصوات أو صراع الضمائر (هو - أنا -
هم - نحن) أو تبدلات الأحداث بين
صمود (إلى) وفصول (من) . وبقي
للشهاوى ذلك الفن - حابر القلب -
شرف أن عرفها على سمع من الجميع :

و بأعصر الموب التي هزّت بنا
أما لداير قد طواها المدى نشر ؟
أرانا كأهل الكهف من ألف حقيقة
نصاق ليلاً جانيباً ماله فجر
أخاف من الطوفان يأتي ولم نزل
نقاتل بالسيف الذي فاته النصر
أخاف من الطوفان يأتي ولم نزل
تلك الغرائق الصدارة والذكر
سلام على مجدي باندلس الأسى
أضاعته منا الفيء والعود
والحمر !!

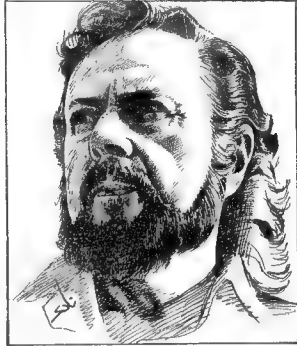
(توبعات على وتر الفجعية)

- (١) أنظر فراس السواح ، مغامرة العقل الأول ،
سفر الطوفان ، دار الحكمة للنشر ، بيروت ١٩٨٢
بداً من ص ١٢١ إلى ص ١٦٩ .
- (٢) صبرى حافظ ، استشراف الشعر ، الهيئة
العامة للكتاب ١٩٨٥ ، ص ٤٥ .
- (٣) أنظر كيث بورك ، المبدئية الشعرية ، هيئة
مداخل إلى النقد الأدبي ، مقالات معاصرة في النقد
تصنيف وبيروت . سكوت . دار الشؤون الثقافية
العامة ، بغداد ، ١٩٨١ ، ص ٩٢ .
- (٤) صلاح فضل ، مذهب الرواقية في الإبداع
الأدبي ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٨ ، ص ٣١١ ،
ص ٣١٢ .
- (٥) جون ت . نوثال ، الأسطورة في الحقن
الشعري عند افريقيا وبنية ، الأسطورة والرمز ،
ت . جبراً إبراهيم جبراً ، المؤسسة العربية
للدراسات والنشر ١٩٨٠ ص ٥٧



إشارات

للشاعر اليوناني :
يانيس ريتسوس
ترجمة : رفعت سلام



صباح

فتحت المصاريع
علقت اللآلئ على عتبة النافذة .
حطقت طائر في عينها .
همست : أنثى وحيدة .
دخلت الغرفة .
المرأة — نافذة .
لو قفزت منها لسقطت بين فراعن

ذات ليلة

كان القصر موصداً لسنوات طويلة ،
تدريجياً ، كانت الأسبجة ، والأقتال ، والشرفات
تتساقط منفردة ،
إلى أن أضىء الطابق الثاني كله فجأة ذات ليلة ،
ونوافذه الثماني مفتوحة على مصاريحها ،
ويابا الشرفتين مفتوحان بلا ستائر .
توقف المارة القلائل ونظروا .
الصمت .

● يانيس ريتسوس (١٩٠٩ -) هو أهم شاعر يوناني معاصر ، وخاصة
بعد رحيل رفاقه الكبار : كفافى وكازانتزakis . . . وقد ترجمت أعماله إلى العديد من
اللغات الأجنبية .

تداخلات

الشمس غاصت ، قرنفلية ، برتقالية .
والبحر معتم ، أخضر لا زوردي .
بعيداً ، ثمة قارب —
علامة سوداء متارجحة .
نهض شخص ما وصاح : « قارب ، قارب » .
الآخرون — في المقهى — تركوا مقاعدهم ، ونظروا
كان ثمة قارب بالتأكيد .
ولكن الرجل الذى صاح ،
نظر لأسفل
كما لو كان مُذنّباً ، تحت النظرات المتجهمة للآخرين ،
وقال فى صوت خفيض :
« لقد كذبت عليكم »



صيف

سار من طرف الشاطئ إلى الطرف الآخر ،
مرحاً في مجلد الشمس ومجلد فتوته .
كان معتاداً على القفز في البحر
ليجعل بشرته لامعة - ذهبية ،
بلون الفتاة .

لاختته حسنت الإعجاب ، من الرجال والنساء .
على بُعد حبة أقدام خلفه جامت فتاة من القرية ،
تعمل ملاسبة في احترام ،
دائماً على مسافة ما -

لم تكن لترفع عينها لتتنظر إليه -
غاضبة قليلاً وسعيدة باحتشادها الوفي .
ذات يوم تشاجرا ومنعها من حمل ملاسبه .
رمتها على الرمال -

حملت فقط صندله ،
وضعت تحت إبطها وأخذت راكضة ،
مخللة ورامها في قعدة الشمس

◆ حباية صغيرة خرقة من قدمها العارين

لا حياة .

ميدان مضاء الفراع .

عدا مراو قديعة ، تستند على الجدار ،
ذات حلية ثقيلة من خشب أسود مزخرف ،
تمكس حواف الطابق العتيق المتقاربة
إلى عمق خيالي ◆

ظهيرة

خلعوا ثيابهم وقفزوا إلى البحر ،

الثالثة من بعد الظهر ،

والماء البارد لم يمنع أبداً تلامسهم .

ومض الشاطئ بعيداً بقدر ما يمكن للمرأة أن يرى ،
ميتاً ،

مهجوراً ،

عارياً ،

والبيوت البعيدة موصلة .

تلاشى العالم وهو يومض .

كانت عربة كارو تخرج من دائرة البصر في نهاية الشارع .
وعلى سطح مكتب البريد علم مرفوع على صارية قصيرة .

◆ فمن الذي مات ؟

ظل

عندما أغمض عينيه لم يستطع أن يتذكر أي شيء عن ذلك
الصيف .

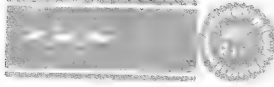
غير ضباب ذهبي والإحساس بالدفء من خاتمه
وأيضاً الظهور العريض ، العاري ، الذي لوىته الشمس
لتفاح شاب لمح حطفاً خلف الفصصاف
- الساعة الثانية بعد الظهر -

وهو عائذ من البحر -

وكانت رائحة طحالب محترقة تنتشر .

في نفس الوقت سمعت صفارة الزورق وصوت حشرات
الحصاد .

◆ التماثيل ، بالتأكيد ، صُنعت بعد ذلك بوقت طويل



تصانيد الشاعر اليوغسلافي : بلاجييه كونسكي

ولد بلاجييه كونسكي في قرية بريغوفو بالقرب من مدينة برليب في مقدونية في عام ١٩٢١ . وقد أنشى دراسته الثانوية في مدينتي « برليب » وكراجويفاتس ودرس علوم اللغة والأدب بكلية الفلسفة في جامعة بلغراد وصوفيا . ومنذ عام ١٩٤٦ وهو أستاذ بكلية الفلسفة في سكوپيل . وهو أحد مؤسسي هذه الكلية وكان عميداً ثم عمل مديراً للمجموعة ، وتولى العديد من المناصب الهامة في مجال الثقافة والأدب .

وبعد حصول مقدونية على استقلالها ، في إطار يوغسلافيا الاتحادية استطاع كونسكي لأول مرة أن يعبر بمتنهي الحرية عن الشخصية المقدونية القومية ، وعمل على بناء قواعد اللغة المقدونية وهنا يجب التنويه بأن كونسكي كان له دور ريادي طليعي في تشييد اللغة المقدونية الأدبية ، وهو من أوائل من وضعوا أسس علوم اللغة المقدونية وعلوم الأدب المقدونية . وفي هذا المضمار نشر العديد من الأبحاث والدراسات في مجال اللغة المقدونية وأدبها . وبما لا ريب فيه أن كونسكي هو الشخصية الرائدة في إقامة النموذج الأول الذي يمثل جزءاً أساسياً من الوعي القومي .

ومن أشهر دواوينه : الأرض والحلب (١٩٤٨) قصائد (في ١٩٥٣) المطرزة (في ١٩٥٥) ذكريات (في ١٩٧٤) وغيرها من القصائد التي حصلت على العديد من الجوائز هذا بالإضافة إلى ترجمته للمحمة و السلاسل الجبلية و للشاعر اليوغسلافي نيجوش ، وترجمته لبعض مؤلفات هنريك هامين وشكسبير والكسندر بلوك . وذلك بجانب كتاباته في مجال القصة القصيرة والدراسات الأدبية .

وقد بدأ كونسكي حياته الأدبية بكتابة ملحمة ثورية وطنية عن حرب التحرير وعن البناء الاشتراكي في بداية الاستقلال . وهذه الأشعار من حيث زمنها وأسلوبها وظروفها الأدبية والتاريخية ، تؤكد التطور الكامل للنشاط الإبداعي وثماره وإلهامه رائع قلم صورا من الماضي ومن الفولكلور ، هذا علاوة على أنه استحدثت الربط بين رموز الماضي وفروسه المستفادة وبين الهيكل الروحي الحديث والأحاساس المعصري عن طريق استخدام الكلمات المعبرة الملائمة وإبراز احساسات المعاني المتفجر .

ومن أشعاره يمكننا أن نستكشف ثلاثة موضوعات رئيسية . الموضوع الشعري الأول مرتبط بمقدونية كوطن له ، وبماضيها وتاريخها التضالي ، وهذا الموضوع يسيطر على كثير من مؤلفاته . والموضوع الثاني يتعلق بدور التحرير الشعبية باعتبارها نقطة التحول الثورية في الكفاح الدامي للشعب المقدوني الذي انتزع لأول مرة حريته الاجتماعية والقومية . وهو كلمات هذا الشعر يتم ثنائية صياغة مصير الشاعر ومصير شعبه المقدون ويرز الشاعر للصير السوء للكتيب لشعبه وبالمثل الذي خاضه ذائق مرارته إلى أن وصل إلى الحرب التي سيخرج منها منتصراً ليرى شمس الحرية تطلع على وطنه .

والموضوع الثالث ، وهو صاحب النصب الأكبر من قصائده ، يتعلق بالمشاكل العاطفية وآلامها وشكوكها . وكان كونسكي يعطي تدريجياً الأولوية للموضوع الثالث إلا أن شعره من التحية الجوهرية لا يقوم أساساً على الموضوعات والأفكار وإنما على المعاشاة الأليقة المتنبسة للإنسان ولوجوده على هذه الأرض .

وبحلال حركة التجديد التي سادت الأدب المقدوني خلال فترة الستينات من هذا القرن تكررت بعض المضامين والأشكال الخاصة بملهيي الماحقول والوجودية ، غير أن حركة التجديد أبرزت أساليبها الفكرية واللغوية وفي هذا المضمار تمكن كونسكي من أن يتطلع صوته العاطفي الخاص به ، وهو صوت بسيط وقوي في آن واحد . واستطاع أن يضع الحدود المحققة بشكل خاص بالشعر المقدوني ونجح في أن يضفي على الشعر الكلاسيكي البسيط لمحة من التأمل الروحي وأن يضمن له القيمة التصويرية المعبرة .

تقديم وترجمة :
د. جمال الدين سيد محمد



والحقيقة أن شعر كونسكي شعر مفتوح لا يعرف الاطارات المغلفة التي يتم بها وضع القيد
على بيت الشعر وعلى حب استطاع الشاعر ، وانتأخ هذا الشعر ديناميكي وهو ذات الحركة
والشاعر يؤثر من البداية وحتى النهاية الفكرة التي يريد التعبير عنها ولكنه يضي عليها نظرة
جديدة وضوءاً جديداً إلى أن يصل إلى الذروة والتجسيد وإلى نفاذ وتناسق الجوهر . وبعد
كونسكي من شعراء هذا العصر الذين نجحوا في أن يجعلوا للمهم وكآبتهم ووجدتهم في هباء
الزمن الذي ولى بحيث يصبح مصيراً لهم ومصيراً للإنسان المعاصر ومصير للزمن الحالي .
وليس هذا من قبيل التشاؤم أو اليأس إنه حزن حقيقي حزن على الحياة التي تمضي وعلى
النضج والحكمة اللذين يكتملان بالضيء حينها تأخذ الحياة في الانحسار .

ومن المؤكد أن أشعار الشاعر اليوغسلافي بلابيه كونسكي فريدة من حيث نضجها
المعاني والفكرى ومن حيث عمقها وقوة تجربتها وخبرتها ومن حيث نفاذ وتميز تعبيرها .
ولها على بعض نماذج من أشعارها :

الفراق

مكتوب علينا أن نحب في يوم ،
وأن يبلغنا الحزن عند الفراق ،
وأن نقول رغم ذلك : لا تنس الآن !
وربما لن نلتقي بعد ذلك على الإطلاق
في طريقنا إلهاماً كثير من الجسور ،
في طريقنا احتراق كثير من المدن ،
في طريقنا إنطلاق الرصاص على الجبهة
ومع ذلك فالحزن يبلغنا عند الفراق
ومع ذلك نقول : لا تنسى
وهل سنلتقي بعد ذلك على الإطلاق ؟ ◆

الأطلال

الأطلال
أجدار أم حجر ؟
الطحلب الأخضر في كل شق
والسحلية الصفراء — الضيف المتصلب
والشمس الحرفية تطل على الأطلال .
تلك هي الحقيقة ◆
الحب

لا ، لا تأتي ، لأنك ستكونين حزينة ،
بالرغم من كل شوقي فإن أتعهد
لماذا أخفيت الشباب في اللاعودة القائمة
وتدفعيني بكل قوتك إلى الوراء خداعاً ،
ولكن هل أبتمس لك في هدوء على ذلك ،
أجل ، أحببت ، والآن يملكني الزمهرير .
لا يا حبيبي ، ستكونين حزينة ◆

غلام يففو بجانب البحيرة

أنت تنام أيها الصغير
والبحيرة تستغرق في التفكير
فالبحيرة تعد لك مصيرك
أنت تنام وهي
كأرذاذ الخفيف تدخل إلى نفسك
وكأنها تدخل إلى خليج
صغير من الأحجار البيضاء
يرى فيه كل حجر .

أنت تنام
وأصفر رجرجة بها
كالخيط تقود إلى تلك الأمواج العالية
التي ستولد ذات مرة وتبكي وتحملك
ثم أيها الطفل
فالبحيرة ستبني روحك
وتفكر في انفعالاتك التالية ◆

الشكل

أفهم خطوط وجه الرجل
التي تبرز منها الخشونة والصلابة ،
وأفهم أيضاً أنه الشيطان
بقبحه الذي يحمله ،
أفهم هذا — وأنظر إليه بابتسامة ،
إلا أن شكلك لغز عسير على ◆



قصائد للشاعرة النمساوية : اليزة تيلش

ترجمة
د. مصطفى ماهر

لأبما قرأت ألف ليلة وليلة جادت إلى الشرق . ظلت تحلم بالشرق سنوات وسنوات منذ أيام الطفولة ، حتى حانت الفرصة . وعصر هي الشرق بكل روعته وعظمته وجلابغته . جادت إلى مصر تطالع شيتا من أصعالمها ، وتجهد الشحنة الوجدانية التي يتحرك بها قلب الفنان . وهل هناك طريق أفضل من الاتصال الوثيق بالواقع الخثير ، بهذا الواقع المتروك الذي يترنن من روافد نبتد إلى كل ركن من أركان المكان ، وكل لحظة من لحظات الزمان . وهي مأخوذة منذ اللحظة الأولى ، تارة تحس كأنها في بيتة الألفة إليها منذ حرفت شهرزاد ، وتارة تشعر بالغربة والغربة ، فهذه الحيلة هنا لا تنصل أسبانيا كالحيلة في الغرب ، تارة أن البشر هنا كالنشر في كل مكان ، وتارة تهر بسمايم المعيزة فهم يتلفونها بروجوه ضاحكة مستبشرة كلها أمل وتقول ، والأمل والتأمل ل كلمتان أساسيتان في شعرها .

وهي يحكم نشأتها : انسان على الطريق ، يبحث عن الوطن ، عن الأرض الحنون والقلوب الدافئة . ولدت اليزة تيلش في العشرين من مارس عام ١٩٢٩ في المنطقة الجنوبية من إقليم مورافيا الذي كان آنذاك جزءا من الدنمار الألمانية ثم انتهى أمره بعد هزيمة ألمانيا في الحرب العالمية الثانية إلى تشيكوسلوفاكيا . نشأت هناك ، وأمضت سنوات عصورها الأولى حتى العاشرة في مورافيا هذه حتى اندلعت نيران الحرب العالمية الثانية فانتقلت للمويزين ، وبدأت المعاناة بأوسع معانيها ، معاناة شملت لقمة العيش ومكان السكن وخشب التدفئة ، وهزت أركان بيتة العائلة والمدرسة والعمل وبخاصة الصليب والأصغله ، وأهل الحى والوطن والأمة . واستطاعت اليزة وهي في السادسة عشرة أن تتركب آخر قطار متجه إلى النمسا ، وبدأت فيه مرحلة جديدة من حياتها . كان التجوُّها إلى النمسا يعني أنها نجت من المصير العظيم الذي تعرض له الملايين من الناطقين بالألمانية وللمتمنين إلى الأمة الألمانية في تلك البقاع الشرقية ، ولكنها تعرضت كغيرها من النازحين لمنحة الفقر المدقع وشن الطريق تحت أشد الظروف قسوة . وصلب عودها وسط المعاناة فأتمت تعليمها الثانوي ثم التحقت بالجامعة ودرست اللغة الألمانية وآدابها وعلوم الصحافة ، وحصلت على الدكتوراه (١٩٥٣) وتعرفت وهي بعد طالبة إلى طالب الطب برنارد تيلش ، وتزوجا (١٩٥٠) وحصلت بالزواج على الجنسية النمساوية . وعاشت حياة أسرية هانئة ، وبرزت بأربعة أولاد بقي منهم اثنان على قيد الحياة ، حرفت معها معنى الأمومة والحياة المثالية السعيدة .

ومن المؤكد أن اليزة تيلش تأثرت بالجزر الأدبي الذي كان يسود البيت ، فقد حُرف عن أيها ، الذي كان يمارس الطب بنجاح ، أنه كان شديد الاهتمام بالأدب وأنه ألف كتابا عن الأدب الألماني موهلغان . وهي تحكى عن نفسها أنها كتبت كثيرا وهي بنت صغيرة ، وظلت تعالج ألوانا مختلفة ، وبخاصة القصيدة ، حتى اكتشفتها الناقد ديومولف فللير ، وظهر أول ديوان لها في عام ١٩٦٦ بعنوان « في حبيبة برتقال » ونفى ترحيبا كبيرا ، فهذه شاعرة تعبر عن نفسها تعبيراً بسيطاً سهلاً حديثاً ، دون أن تفرق فيما يفرق فيها كثير من الشعراء المحنئين من التجريب والتطرف .

وتبانت دواوينها : « الحريف شراش » (١٩٧٧) و « نداء القمر » (١٩٧٠) و « وقت المطر » (١٩٨١) و « غير قابل للذبات » (١٩٨٢) و « تقرير مؤقت » (١٩٨٦) .

وتكتب اليزة تيلش اللغة الأدبية وتشعرها في المجلة الأدبية « بويوم » التي تشترك في هيئة تحريرها ، و « مجلة وامي » وغيرها . ولعل أسعها في عدد من الكتابات الثيرة تشمل قصة القصيدة والقصيدة الطويلة والرواية الطويلة تذكر من قصصها القصيرة مجموعة « ليل في شارعنا » (١٩٧٧) والقصيدة الطويلة « شاطيء غريب » (١٩٨٤) والرواية الطويلة « هرم الأجداد القداس » (١٩٨٠) والرواية الطويلة الثانية « البحث عن وطن » (١٩٨٢) التي

شركاء ساكنون

عندما نتناول الطعام

يجلس دائما واحد منهم

معنا إلى المائدة .

لا فراع له

لا ساق له

لا عين له .

(آثار دماء

على السجادة

آثار دماء في كل مكان)

عندما نخرج إلى الطريق

يسير دائما واحد منهم

بجوارنا

ترتبط بالرواية الأولى ارتباطاً وثيقاً فيها أصل واحد من قبيل السيرة الذاتية تحكي فيه الأديبة الشاعرة عن ذكرياتها عن الوطن الغائب .

تكتب إرزة تليش من مطلق الأمل والإيمان بالقيم الإنسانية ، وبأن الإنسان قد تغيب عنه في غمرة الحياة المضطربة ، والمشكلات اليومية الكثيرة ، حقائق نفسه كونه ووجوده ، ومستقبله ، ولكنه قادر على إدراكها عندما لمس دائرة الوعي ، قادر على اتخاذ القرار . فهذه هي (إرزة) في قصة « شاطيء هرب » وتظن أنها وصلت إلى حقيقتها إلى نقطة اللاعودة ، فقد تقطعت الصلة بينها وبين دائرة اتصالها ، ولكنها لا تستجيب لدعوة اليلس ، وتتهم أن الحياة معناها أن يعيش الإنسان مع مشاكله ، سواء منها تلك التي تعجز الحل ، أو تلك التي لا تعجز الحل .

ولغة الشعر هي في رأيها اللغة التي تتغلب مباشرة إلى وجدان الإنسان ولكره وتبهه هزاً ، أولاً بتأثيرها الجمالي ، ثم بما هو وراء هذا التأثير الجمالي من تأثيرات لا سبيل إلى حصرها . وهي لا ترى حاجة إلى أرفاق القارئ بالوان من التجريب العقيم والغموض الذي يعوق التواصل بين الفنان المبدع والمستمع القابل . في ديوانها « دعاء القمر » تكتب عن القتل الذين يثثرون بيتنا ويشعلون نار الحروب

هذا الخبز
هذه السمكة القلبية
هذه اللحظة من الحب
هذه الفكرة
التي لا تبوح بأسرارى
نشيد هذا الطائر
هذه الصمحة الثالثة
التي يطلقها الديك
هذا المساء
هذا الخوف
ونسج العنكبوت
هذا الخيط
الرقيق

من الأمل

وحول أخلاق العصر
تدور القصيدة التالية :

إلى المخترعين
في سجل ميلادهم
دعونا نخترع ونخترع
ونغد في الاختراع
ونزيد

الخبز الصناعي
والتفاحة الصناعية
والدودة الصناعية

الوردة الصناعية
اخترعناها من زمان
والحب الصناعي

هيا اسرعوا يا أخوان
نحن بحاجة
إلى الدموع الصناعية

فكل ما هو طبيعي
يذبل بسرعة مفرطة
فوق القبور

(يا سحر الشر
نجه من البحر إلى البر !)
يحكي أن صياداً كان هناك
في سمرقند
وكان أصلاً ملكاً
انقلب إلى صياد .
(فكروا في أعمالكم)
وكان هناك ملك
هو شهريار
فك إسامر
الأسماك الملونة .
أين البحيرة
أين الملك
أين سمرقند

في نهاية الكون

وعن الأمل
كتبت هذه القصيدة :

هذا ملك في
هذه المنضدة
هذا الكرسي
هذا الربيع
هذه السكن
المشحونة الحادة
هذه السمكة
الميتة على الصحن

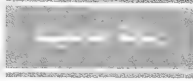
بعيد
الصيد وحده
يعرف أين

وتحت عنوان
« بحثاً عن طفولة » :
إلى بعيد
جريت
إذ نويت
أن أبحث عن طفولتي

أثر الخلق أحمر
على رقبة
والجبل
في يده
وواحد منهم ينام
معنا
بيننا
يدق ععلينا
أطرافه
المتجمدة من البرد
ولهذا نحس
دائماً
بشيء من البرودة
في القلب

وتستغل الشاعرة صوراً من
ألف ليلة وليلة لتعبر عن مشكلات
الإنسان في عصرنا الحاضر وهي
مشكلات لا يفيد في حلها السحر :

بدايات الحكايات
يحكي أن ملكاً
كان في سمرقند
كان يجب الأسماك الملونة .
ويحكي أن صياداً كان هناك
وكان شيخاً هرمأ
وكان فقيراً مسكينأ



الوهم والحقيقة في مسرح صلاح عبد الصبور

عرض : قطب عبد العزيز بسيوني



صلاح عبد الصبور

- تظل حقيقة في القلب توجّهه وتضنيه
- ولو جفت بحار القول لم يتجر بها خاطر
- ولم ينشر شراع الفنّ فوق مياهه ملامح
- وذلك أنّ ما تلقاه لا نبغيه
- وما نبغيه لا نلقاه

فأية حقيقة تلك التي كان يبحث عنها الشاعر صلاح عبد الصبور وأي وهم ذلك الذي أضناه وهل استطاع الشاعر أن يحسم مشكلة الصراع بين الوهم والحقيقة بشكل محدد تحديدا فكريا أو شعريا أو مسرحيا ؟ تلك هي القضية التي شغلت الشاعر صلاح عبد الصبور واستوقفت الباحث عادل بنى إبراهيم منصور لتشكّل له ظاهرة استحق بدراستها ميل درجة الماجستير من معهد النقد الفني بأكاديمية الفنون بالقاهرة والتي أشرف عليها الدكتورّة نهاد صليحة ونائنها الدكتور عز الدين اسماعيل والدكتور صلاح فضل .

لقد شغلت جدلية الوهم والحقيقة أذهان الفلاسفة منذ قديم الزمان ، وظلت محورا من أهم محاور البحث لدى كل فيلسوف على مدار تاريخ الفكر الفلسفي ، سواء ما تعلق منها بالكون أو الإنسان أو الاجتماع . وإذا كانت قضية الصراع بين الوهم والحقيقة قد استحوذت على اهتمام الفلاسفة فقد شغل بالتعبير عنها الأدباء وذلك لأن الأدب يتمكّن بصوره المختلفة عن الإنكار الفلسفي والمعتقدات الايدولوجية بدائل كل أدب . ويتبلور في ملامحه العامة من هذه الصراعات الفكرية مع واقع المجتمعات متأثرا بعوامل البيئة في عصره . ومن هنا اعتمدت النظريات الأدبية والنقدية في مختلف العصور على المناخ الفلسفي السائد في تلك الحقبة الزمانية . ولهذا نجد الصراع بين الوهم والحقيقة يبين على الأدب العالمي بصفة عامة وعلى المسرح بصفة خاصة حيث نراه مثالا في كل عمل دراميّ جيد ابتداء من المسرح الإغريقي ومرورا بالمسرح الاليزابيثي حتى المسرح الحديث .

وكما شغلت هذه القضية الأدب العالمي فكلّ ذلك نراه استوقفنا بشكل ملحوظ في أعمال صلاح عبد الصبور الدرامية . وظل غارقا في البحث عن الحدود الفاصلة بين الوهم والحقيقة حتى نقد عمره وقلمه في التعبير عن مضمونها وملامحها الفكرية والأدبية . وكما قال في شعره :

الشاعر عن هذه العلاقات . فبالرغم من الإيجابية والنيات العميقة ، وهي السمات الأساسية لمفهوم الحقيقة وبالرغم من السلبية والتعثر والسلطانية التي يتطوّر عليها مفهوم الوهم ، بالرغم من ذلك التناقض الواضح بين المفهومين فإن للوهم ترميزاً آخر هو أنه يدخل في سبب التوهم بمعنى التفرس (الغرس) والتزييل والتخيل . هذا المعنى الدقيق للوهم يجعل للوهم مفهوماً إيجابياً يتداخل مع مفهوم الحقيقة حيث يشي بإمكانية فهم التوهم للتحقق العيان . من هنا تصبح أحلام اليقظة عند الفنانين والمعلماء والتي تبدل في ظاهرها أوهاماً وخيبات - تصبح هذه الأحلام أرواحاً للحقائق الفنية والعلمية التي تخلق منها .

ومن تلك النقطة حاول الباحث أن يكشف أبعاد الصراع بين الوهم والحقيقة بأشكالها المختلفة التي تعترض لها صلاح عبد الصبور في أعماله .

وذلك استناداً إلى تصور أساسي لاصبية الصراع كمرحلة معاناة فكرية تسبق بالضرورة مرحلة التدخل بين الوهم والحقيقة والتي يمكن أن يكون عبد الصبور قد توقف عندها بعد معاناة مريرة من الصراع بينهما . وذلك لأن التدخل وإن بدا في ظاهرها استنساخياً إلا أنه مشغوف باكتشاف الصراع التوتري الكامناً ، في صق هذا التدخل أو السابق عليه .

لناتياً : إن هذه الدراسة العلمية يهتم في المقام الأول بالحقائق النسبية وما يقابلها من أوهام فكرية واجتماعية وسياسية وفنية مما تشغل به صلاح عبد الصبور وحاول أن يصل إلى تعميمات نسبية لما تصوره من حقائق وما ظنه من أوهام أما الحقيقة المطلقة فقد حاول الباحث أن يتجنب انغماسها في مثل هذه الصراعات النسبية ، إذ أن طبيعة التنازل الزمني لأى صراع بين أى وهم وأية حقيقة يجعل مسألة نسبية .

في الفصل الأول : مشكلة الفعل في مسألة الحلاج :

هل كان الحلاج كشخصية درامية في مسرح عبد الصبور فاعلاً حقيقياً من أجل تغيير المجتمع ؟ أم أنه قصر فعله على البرج بكلمات ضد الفلاس الاجتماعيين ؟

وهل ارتكبت هذه الشخصية الدرامية خطأ ترجيلياً بنم سقطة ترجيلية حقيقية أم أن الحلاج ارتكب خطأ دنياً عضياً بسبب لوحه بسر العشق الألهي ؟

فكانت حياته رحلة عناء ومكابدة إنسانية في الفكر والشعر والمبرح ، للإسكاف تشمل الحقيقة أينما ظهر حتى فتعته للحلولات إلى أن يجرب خضم التراث الإنساني عربياً وغرباً وأديباً وفلسفياً وإسلامياً ومسيحياً وأقايماً ودرومانياً ، وتحمل هذا الباحث عن الحقيقة عناء المسافات حتى يصل إلى ضوء الحقيقة يأتي به ولو لحظات معدودة ولو أدى إلى احتراقه وأضيأ . والواقع أن مشكلة الشاعر هي امتداد لمشكلة فكرية وفلسفية مزمنة عبر تاريخ الفلسفة والأدب حتى العصر الحديث . وكلها تؤكد أن الخطأ الترجيلدي هو خطأ معرفي في صميمه . يبحث بشكل الخطأ بين الوهم والحقيقة في حياة أية شخصية تراجيدية خطراً على هذه الحياة بل وموتاً لها .

ومن هنا تبلور هذا السؤال في ذهن الباحث . هل يمكن أن يكون جدلية الوهم والحقيقة مفتاحاً لفهم وشرح مسرح صلاح عبد الصبور وذلك من خلال التسيج الفكري والبناء الدرامي لهذا المسرح ؟

استوحيت الإجابة على هذا السؤال محاولة حل إشكالية تعريف الوهم والحقيقة تعريفاً لغوياً وفلسفياً وأديباً وهذا ما تناوله في مقدمة الرسالة .

واستقر في بداية بحثه على الملاحظات الآتية :

أولاً : أن العلاقة بين مفهومي الوهم والحقيقة هي علاقة متداخلة وليست علاقة تنافسية فحسب وذلك على عكس التصور

وقد كان من أهم أسباب شغل الباحث بدراسة أعمال صلاح عبد الصبور بصفة عامة ومسرحه الشعري بصفة خاصة ، أن الباحث شاعر من شعراء السبعينيات في مصر ، وله العديد من القصائد الشعرية التي أذيعت بالبرامج الأدبية بالإذاعة المصرية ونشر بعضها في الصحف والمجلات القاهرية . وقد أراد أن يجمع برسالته العلمية عن المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور بين الحس الشعري والرؤية النقدية الموضوعية متطابقاً بذلك من مقولتين نقديتين هامتين :

المقولة الأولى : الشاعر بصفة خاصة ، والفنان بصفة عامة لكل منهما الحق وعمل كل واجب . أن يكون هو نفسه الناقد الأول لعمله الفني .

المقولة الثانية : أنه أي عمل فني هو المقام الأول رؤية نقدية تعيد التعبير عن الواقع المادي (أي الحقيقة المادية) والواقع النفسي وكذلك الحقيقة المجردة ، كما أن العمل الفني لا يكفي بإعادة تصوير الحقيقة بل يرتقي إلى درجة إعادة تفسيرها ثم يصل إلى اللزوة عندما يتمكن الفنان بفنه من تغيير الواقع ويحميد الحقيقة المجردة أو تعجيد الحقيقة المجسدة ، وذلك بإزالة الأوهام الفكرية والاجتماعية التي تطمس الحقيقة وتزييف الواقع . لقد امتدت حياة الشاعر صلاح عبد الصبور خمسين عاماً بين عالمي ١٩٣١ إلى ١٩٨١ م .

صلاح عبد الصبور



هذه التساؤلات التي تتبع من الصراع بين الوهم والحقيقة حول شخصية الحلاج يحصها الباحث ليصل إلى أقرب النتائج الموضوعية .

وفي هذا الصدد لاحظ الباحث أن هناك صراعاً بين الشاعر صلاح عبد الصبور وقناعه الدرامي (شخصية الحلاج) بحيث تنضج كلمات الحلاج في المسرحية بكلمات سبق أن نظمها عبد الصبور شعراً كثيرين عن ذاته هو . هذا بالإضافة إلى صراعات أخرى أثرت في هذا الفصل بين شخصيتي الحلاج تاريخياً ودرامياً ثم بين نموذجي التصوف الإسلامي والقديس الغربي .

الفصل الثامن : مشكلة الهوية في مسافر ليل :

تثير شخصية عامل التذاكر في هذه المسرحية ملاحظات معقدة كثيرة حول حقيقة هويتها . فيتساءل الباحث عن انتفاء هذا الطغاة إلى طفلة التاريخ من أمثال الاسكندر وتيمور لنك وهاتيل وهنكر وجونسون . . الخ ، أم أن صلاح عبد الصبور أراد أن يرمز بهذه الشخصية إلى شخصية مصرية حكمت حكماً دكتوريا في عهد سابق . غير أن الباحث يخلص في هذا الفصل إلى رمزية شخصية عامل التذاكر لكل نظام سياسي عسكري مستبد ، وفي مقابل ذلك تكون شخصية المسافر رمزاً للمقهورين في كل نظام اجتماعي عبر التاريخ .

كذلك حاول الباحث تمييز الحقائق البشعة المطروحة في هذه المسرحية عن غيرها من الحقائق المنطقية الشخصية وراء الستار العتيق .

الفصل التاسع : مشكلة الصدق في « الأميرة تنظر »

يكشف الباحث في هذا الفصل عن مرارة الصراع بين الوهم الذي عاشت له الأميرة خمسة عشر خريفاً حتى أنها خانت أباه وتكرت عشيقها الذي يدهي السمنل يتقدم فرائش الملك المرضي ليقبلة ويستولى على العرش بعده ثم ينفي الأميرة الموهومة بعيداً عن مملكة أبيها خمسة عشر عاماً تصاحبها وصفات ثلاثة منكوبات في صدمة امرئها حتى أنها يقن كل ليلة حفل بكاء يحنين فيه مواطنيها الليلية المبررة حتى يصيبنه خمر عسائي كلما تذكرن تلك الكذبة التي ارتكبتها « السمنل » في حق امرئها العفافة المحببة .



د. عز الدين اسماعيل

إذا كان السمنل رمزاً صارخاً للوهم الجاثم على صدر الأميرة ، بحيث يشكل هذا الوهم كابوساً فإن هناك شخصية إيجابية وأعية بالحتمية التاريخية تؤكد على ضرورة إزاحة الوهم مهما جثم وجوب التخلص من الكاذب مهما تسلط . تلك الشخصية المستنيرة القادرة يستعيرها صلاح عبد الصبور من التراث القصصي (ألف ليلة وليلة) متخذه اسم القرنفل . وقد اعتمد عبد الصبور على شهرة هذه الشخصية وما هو معروف عنها من أن القرنفلين هم أبناء ملوك . قتل أبائهم وانتزع ملكهم أو تخلوهم من ملك آبائهم ليهيئوا بين الناس حكام صالحين .

وقد ركز عبد الصبور على أن يحصل القرنفل رمزاً للحقيقة التي ينبغي أن تناصرها الأميرة حتى لو أدت هذه الحقيقة إلى قتل العشيق الحائث أي قتل الوهم التجسد في صورة رجل خان أمرته أو حاكم خدع شعبه .

وفي خاتمة البحث حاول أن يستجمع الملامح المشتركة في فكر صلاح عبد الصبور من خلال مسرحه الشعري فيما يطور بصفة أساسية حول مشكلة الصراع بين الوهم والحقيقة . كما تعرض الباحث في هذه الدراسة إلى جوانب أخرى تتصل بحياته ومؤلفاته ونقائمه ومؤلفاته التي جعلت من البحث اكتمالاً لشاعر وأديب وفكر استغنى عمره وقلمه من أجل مصر .

أهم الملاحظات التي وردت على الرسالة (حول المناقشة)

أبدى الأستاذ الدكتور عز الدين اسماعيل ملاحظاته النقدية الأساسية على

تفسير الباحث جميع أعمال صلاح عبد الصبور من خلال فكرة الصراع بين الوهم والحقيقة ، ورأى الدكتور عز أن هذه ليست المقولة الوحيدة التي تحكم أعمال صلاح عبد الصبور كما رأى أن هذه الفكرة تشكل مدخلاً فلسفياً مغفولاً بالمخاطر إذا اعتمد عليه الباحث لنقد أعمال كاملة لأحد الأدباء .

ولذلك كان يفضل الدكتور عز أن يكون عنوان البحث هو دراسة في مسرح صلاح عبد الصبور بحيث يصلح هذا العنوان شموليته أن يكون أكثر اتفاقاً مع شمولية تناول الباحث لأعمال عبد الصبور من الناحيتين الكمية والنوعية .

كما أبدى الدكتور عز الدين اسماعيل تحفظاً على استخدام الباحث لفظ بصراع لوصف العلاقة بين الوهم والحقيقة . كما أبدى تحفظاً آخر على وضع الوهم في مقابل الحقيقة ورأى أن التقابل يكون أكثر قبولا بين الحلم والواقع ، وأن العلاقة بين هذين المتقابلين الآخرين لا يحكمها بالضرورة بصراع وحده .

ثم اعترض الأستاذ الدكتور صلاح فضل على أن يكون عنوان الباب الأول من الرسالة هو الوهم والحقيقة في أعمال عبد الصبور غير الدرامية . وقد بنى اعتراضه على تناول هذه الأعمال غير الدرامية كان يمكن إيجازه واستيعابه ضمن تمهيد للرسالة من تخصيص باب كامل لهذه الأعمال على أساس أن الرسالة تهتم أساساً بمسرح صلاح عبد الصبور أي بالأعمال الدرامية في المقام الأول .

لذلك انتقد الدكتور صلاح فضل - متفقاً بذلك مع - ملاحظة الدكتور عز الدين اسماعيل الخاطئة في المقام مواضع الرسالة على فكرة الصراع بين الوهم والحقيقة وأصرار الباحث على استخراج هذه الفكرة من أعماله ولو لم تكن واضحة في بعض الأحيان .

والجدير بالذكر أن لجنة المناقشة قد أشارت بإمكانات الخاطئة اللغوية والنقدية المتميزة بحيث أجمعت اللجنة على الحاسة الأدبية التي ينضح بها أسلوبه وكذلك الاعتماد التقدي الذي يؤهله للتسريع قدما في هذا المجال .

وفي النهاية تم منح الباحث عادل بن إبراهيم منصور درجة الماجستير في الفنون بإجماع لجنة المناقشة .



التقدم في العمر

للساعر الانجليزى : ماثيو أرنولد
تقديم وترجمة : بدر توفيق

■ ولد ماثيو أرنولد في ٢٤ ديسمبر ١٨٢٢ ، في مدينة صغيرة اسمها ليدهام على نهر التيمز حيث كان أبوه وصمه يدبران مدرسة ، وكان ماثيو أكبر اشقائه الثمانية . واشتغل الأب بعد ذلك ناظرا للمدرسة أخرى ظل فيها من عام ١٨٢٨ حتى وفاته عام ١٨٤٧ . وخلال تلك الفترة شيد الأب منزلا ريفيا في اقليم البحيرات حيث كانت الأسرة تقضى اجازتها ، وكانت تربطهم الصداقة بأسرة الشاعر الشهير ورجزوث الذي كان أيضا يمتلك منزلا في اقليم البحيرات .

■ بدأت افاته في لندن وهو في الخامسة والعشرين حيث اشتغل سكرتيرا لرئيس مجلس اللوردات اللورد لانسدون .

■ صدرت مجموعته الشعرية الأولى وهو في السابعة والعشرين ، والمجموعة الثانية وهو في الثلاثين ، والثالثة في العام التالي ، وبسرعية مأساوية بعنوان ميروپ وهو في السابعة والثلاثين ، والمجموعة الشعرية الرابعة وهو في الخامسة والأربعين وهي التي اخترت منها قصيدة « التقدم في العمر »

■ تزوج وهو في التاسعة والعشرين بعد قصة حب مع ابنة قاضي البلاط الملكي الذي لم يرحب به في بداية الأمر لكن الزيجة تمت يوم ١٠ يونيو ١٨٥١ بعد أن انتقل بواسطة اللورد لانسدون إلى وظيفة الفضل كمفتش بالمدراس الابتدائية ، وامتضى مع عروسه شهر السهل في فرنسا وإيطاليا

■ اختير وهو في الخامسة والثلاثين ليكون استاذاً للشعر في جامعة اكسفورد ، وكان عليه أن يلقى ثلاث محاضرات سنويا ، وظل يقوم بهذا العمل لمدة عشرة أعوام ، وكان أول من كسر قاعدة القاء المحاضرات في اكسفورد باللغة اللاتينية حيث كان يلقاها بالانجليزية .

■ فقد وهو في السادسة والأربعين اثنين من ابنائه في عام واحد ، وأولها مات طفلا في شهر يناير ١٨٦٨ ، والثاني مات في نوفمبر من نفس العام وعمره ١٦ سنة ، أما ابنة الثالث فقد مات بعد ذلك بأربعة أعوام وعمره ١٨ عاما .

■ قام وهو في الحادية والستين بجولة في الولايات المتحدة (أكتوبر ١٨٨٣ إلى مارس ١٨٨٤) التي فيها سلسلة من المحاضرات نشرت عام ١٨٨٥ بعنوان « محاضرات في أمريكا »

■ في ١٥ أبريل ١٨٨٨ مات ماثيو أرنولد وهو في السادسة والستين ، تاركاً تراثا هاما في الشعر والمقد ، يتكرر طبعه على مرور الأعوام في مجلد واحد يجمع ٥٤ عملا شعريا ، ٢٣ مقالا في النقد ، ١٢ رسالة شخصية ■

ماذا يعنى أن تتقدم في العمر ؟
هل يعنى أن تفقد هيتك بهاءها وورقتها ؟

وأن تفقد العين البريق الذى يلتصق فيها ؟
وأن يتنازل الجمال عن غصن غارة ؟
نعم ، ولكن ليس هذا فحسب

هل هو الاحساس بأن قوانا
لا زهرة عمرا فقط ، ولكن قوانا — تضمحل ؟
هل هو الشعور بأن كل طرف من أعضائنا
يصير أكثر تصليا ، وكل أداء أقل أحكاما
وكل عصب أكثر تراخيا ؟

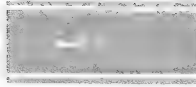
نعم أنه كل هذا ، وأكثر ، لكنه ليس
أواه ، أنه ليس ما حلطنا في بقاعتنا ، أنه سوف يكون
ليس أن تكون لنا حياة مرغدة لمدينة العريكة
كما في ألق الشمس عند مغيبها
إذ يتداعى يوم ذهبي مضمحلا

أنه ليس أن نرى هذا العالم
كما لو كنا على قمة عالية بعيون نبوية سارحة في عالم آخر
وقلب مغمم بالحياة حتى أصعاقها البعيدة
وأن نلول وتشعر بامتلاء الزمن المتصرم
تلك السنوات التي لم يعد لها وجود

أنه في قضاء الأيام الطوال
دون أن نحس مرة واحدة ، أننا كنا ذات يوم صغارا
أنه أيضا أن نحاصرنا الأسوار
في سجن الحاضر الملتهب
شعرا تلو الشعر في الألم المفسجر

أنه المعاناة من هذه الأشياء
والاحساس بشكل جزئى ضعيف بهذا الذى نشعر به
ففى أعماق قلوبنا المخبئة
تتمتعن ذكرياتنا الكلييلة الغائمة لهذا التحول
ولكن دون عاطفة تهتز — أبداً

وهو — في المرحلة الأخيرة من ذلك جميعا —
عندما نتجمد من الداخل تماما
وتستمتع أشباح ذواتنا
إلى العالم وهو يصفق للشبح الأجوف
الذى يؤتب الإنسان الحى ■



مدافعة

خيرى شلبى

على الكتبة جهاز تمجيد كبير أيضا مفتوح على أحد
عدوية !! .

بدا لي أني أحب هذه الأسرة رغم ذلك الصخب وهذه
« الغلوشة » . وبدا أيضا أني رغم ذلك غير مستريح في
جلسي هذه مع كل ما يحيطونه من كرم واهتمام زائد كأنما قد
زارهم بالفعل النبي . شيء ما في أعمالي كان يمنعي من
الإطلاق والانتماع الحقيقي . ذكريات البلدة اللطيفة التي
راحت تحميها الزوجة في ود وحلاوة ؛ تذكرني بالبلدة وبها هي
نفسها أيام كانت صبية حلوة فاتنة تتمشيقها وتؤلف في حبها
الأخا والمواويل . . حتى هذه الذكريات الحميمية رحبت
أستقبلها بابتسامة شاحبة معلقة على شفتي أكسرها أحيانا
بضحكة جوفاء أو بهزة رأس غائب عن الوجدان . النكت
العنيفة التي اشتهرت في بلدتنا زمتا طويلا لكونها مشاهد
حقيقية لناس من أهلنا ؛ والتي كان مجرد تذكرها يصيب المرء
بهستيريا الضحك المتواصل إلى أن توجهه بظنه وتصبر عيناه
كل دموعها . . حتى هذه النكت رحبت أستقبلها هي الأخرى
بضحك فائر ولا أشارك في حكي جوانب منها تزيد فكاهتها
عمقا كما كان من المفروض أن يحدث . وكنت أشعر أني ربما
كنت السبب في كل هذا الهياج الأسرى الصاخب إذ أن كل هذه
الأصوات متطلقة للعمل على إرضاء مزاجي بأى شكل ؛
صحيح أن فيها ما ينجم جهم للإستعراض الفطري ولكنني
أشعر كما لو كنت سيد الموقف وإذا مال مزاجي نحو صوت
أسكت ما عداه من الأصوات ! ! .

أخيراً بدأ الشارع يتضح أمامي بصورة شبه جلية ؛ فعرفت
أنني يجب أن أدخل حارة ، ها هنا يقع على ناصيتها دكان
كبابجي ؛ فأظلم ماشيا فيها أتعثر في بلاطها المريض المتفصص
من بعضه ناهيا زلقا تحيط به أخاديد من مياه الغسل والمجارى
ونظر القديم . البيت الذي أقصده ميمز ؛ إذ هو جديد نوعا ،
وبارز عن كل البيوت بصلب أنيق مزودج يعمل فوقه ثلاث
بلكونات ؛ البلكونة الأولى يحتلها رجل بلديان ؛ ليس يمت لي
بأية صلة قريب ؛ لكنه يعرف أبي وأهلي معرفة جيدة ، ويعرف
أنني مغترب في هذه المدينة من أجل التعليم ؛ وهو - كما يلوح
لي كلما قابلته في البلدة أثناء أجازة العيد - ينبغي ويفندري لأنني
أنفرب من أجل التعليم متحديا الفقر الذي يعيشه أبي المعجوز
الغليان يحمل إسخو الكثار ؛ ودائما يوصيني بأن أزوره في
منزله ، وقد وصفه لي حتى حفظته تماما .

رأيت نفسي جالسا في داره . راح يستقبلني يحفاوة بالغة .
أحاط بي زوجته وأولاده ؛ صاروا يدللون يمزحون على
بالعشاء ، يظهرون أمامي ذكاهم وشطارتهم في المدرسة ،
ويبرزون أطقم الأكواب التي اشتروها من السمودية حيث كان
بلديان يعمل هناك لأكثر من خمس سنوات تبع أحد المفاولين ؛
وبقدمون لي مشروبات متعددة تثبت لي أن عندهم أكثر من
خلاق للمعصر . في الصالة المربعة ثلاث من الكتب البلدية
وبعض كراسي متجدة من النوع المسمى بالأسبوطي . على
الترابيزة - المصنوعة خصيصا لتلفزيون ملون مفتوح على
التلفلية . على الرف راديو كبير جدا مفتوح على أم كلثوم .

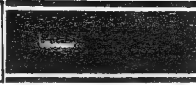
ثم بدا كأنني أهرق سر هذا القلق الذي يعتريني مشوحاً هذا اللغز الذي تم بعد إلحاح ، معلقاً إياي في فراغ كتيب مرور ! . ثم بدأ كأن هذا السربا يكون رغبتي في أن أفرد بالرجل بلديان : فما أنذا - بشكل خفي - أتمنئ الفرض وأكاد أدير تدبيراً للإنفراق به ؛ لولا أن الأولاد يحيطوني تماماً بود واحترام وعواطف بريئة ساحت . شعور بالحرج المرير يكبلني فيها لو ظهر أمام الأولاد أنني راقب في الإنفراق بأبيهم ! هذا أمر سوف يشغلهم لأبد ! وسوف يزعجون منه لا محالة ! ويتساملون ما الأمر ؟ .

ثم بدا لي أن الأمر في غاية الفطاعة ؛ إذ أنني في حقيقة الأمر كما يلوح لي - كنت قد صادرت الخطة التي اتضعت لي أنني في حقيقة الأمر جئت إلى هذا المكان من أجل تنفيذها ؛ وهي أن أروم علامات الحزن والكدر على وجهي تمهيداً لأن أحكي عن شيء هام ضاع مني في زحام المدينة التي بلا خلق أو ضمير زوائد مثلاً وفيها مصروف الأسابيع المقبلة ! كتب الدواصة ، وأود شراء غيرها ! أزعج أنني أفكر في إرسال برقية إلى البلد أبلغهم فيها بالحرج غير أنني متخوف من شدة إنزعاج « الجماعة » عند تلقيهم البرقية ولهذا فسوف أرجئ الأمر مضطراً لحين السفر ! أزعج كذلك أنني أفكر في الإقتراف من صاحبة البيت الذي أسكن مع رفاقي حجرة فوق سطحه !! هذه من كل هذه المزاعم قلتي لي أن بلديان تركبه النخوة فيعرض على قرضاً حسناً ؛ يمدده في جيبه العامر بفمزين يضع جنيهاً أدير بها نفسي مؤقتاً ، وإحنا أخوات يا رجل الملبان يكب على القاضي فيفشي داهي تعلق البلد ! . وحينئذ رأيتي مقبلاً على مطاعم المدينة بواجهاتها اللامعة ثم أدخلها متفسخ الأوداج منغمساً بللة فائقة في راحة الشواء الشهى التي تدبر



كيان وتوقف بأعماقي جوعاً أديماً لم أكن أعلم قبلاً أنه في . ثم رأيتني جالسا على رصيف إحدى المقاهي التي لم أكن رأيت في حلازمتها قط والجرسون ينحني أمامي واضعاً صينية حافلة بالأكواب والأطباق . ثم رأيتني بين زملائي الطلبة في حوش المدرسة أمام « الكاتين » وأنا في مقدمتهم أسك طبقاً من المهلبية بالكزبرة كان السبب في أن أضحك مثلهم واكتشف أنهم جديرين بأن أحبه وأصاحبهم هكذا .

إنتم في أدنى رتب ملقعة تدور في كوب زجاجي وبدا أنني قد عدلت إلى منزل بلديان من جديد ولكن في حجرة أخرى بها سرير سفرى عليه فرش أشد كلاحه من بطانية خلقت الجيش التي تنفطى بها أنا ورفاقي في غرفة السطح ؛ تذكرت أن هذه الحجرة التي نجلس فيها الآن هي حجرة قبل الزواج . وكنت أشعر أن انفرادي به الآن يعبر عن رغبة قديمة شديدة الأهمية بالنسبة لي غير أنني لست أذكرها الآن على وجه التحديد !! . ثم بدا أنني أشعر بالغثبان ؛ أكاد أفتأ روحي ؛ أقل بعض حركات توحى بأنني أتعباً للإلتصاف مع أنني أشعر في قرارة نفسي برغبة في البقاء برهة لمعنى اكتشف سر حرصى الدليل على هذه القرصة النادرة التي هي بين يدي الآن . إشد شعوري بالغثبان والمرارة الغامضة المبهمة بدون مقدمات وجددتني أفرك يدي قاتلاً للرجل بلديان ؛ ما يلزمش أمي خادمة ؟ . فلذا هو قد قتل في التو قاتلاً ؛ شكراً يا حبيبي ما يلزمش انت ؟ . قلت بصحاسة : مش عايز فلوس ولا حاجة ؟ . إطلب ما يمشكش . تبسم الخبيث في عنه قاتلاً : يعني الحالة راجيه معاك ؟ . شمرت بأسنياء شديد من هذا التعريض المستر خاصة أن لحيته فيها إيماء ودى بأنه يأخذ عرضي هذا على نحو عكسي مظهر - بطريقة ملفوفة - إستعداداه لمساعدتي . تزأيدت ضربات قلبي واشتد عنفها فاشتد ضيق أنفاسي ؛ قلت دون نظر في العوالب : طبعاً رايجه والحمد لله إطلب وأنا رقيب ، جيب المؤمنين عمارة . . ثم ارتفعت مفاصلي حين رفع عينيه وسلطها في عيني بحيث شريز لكته حميم مع ذلك ؛ أخفت أن يتصادق لي العشم قاتلاً طب وريقني إلى معاك عشان اطمئن عليك ! قررت التعجيل بالإلتصاف ! . ثم رأيتني أعود راكعاً في شارع كتيب عليه الضوء عريض بلاطات الأرض تتخللها أخاديد مياه عطنة والأرض زلقة والبيوت على الصنمين المتقابلين كنموز متהלكة تترصده بعضها بعضاً من تحت الجفون الساجية وصوت صديقي بلديان يلاحقني من شرفة الدور الأول صائحاً : بس خد اما اقول لك ! اسمع بس ما تيقاش عيل ! وكان صوت ضحكاته الساخرة الصاعدة يجلجل في أدنى فيها أنزع نفسي من هذه الحارة إلى أفق عريض لا أدري مداه لكنه رماذي سله بالرياح العنيفة المتعاصفة الملبية بالضباب والتي تكاد تقتلعني من الأرض ولم أكن أعرف إلى أين يتبعني أن أسير ولكنني مع ذلك كنت أسير مدافعاً دفع الرياح لي من جميع الاتجاهات !! ♦



طفل مات ، فتعود إليه الحياة بالفعل ، ولكن
الراعب تقسم يموت . وقد كان هناك من اعتبر
التنافس بين الأدب والمخرج مصدراً لشراء
الفيلم ، وكان هناك من اعتبر ذلك التنافس
تعبيراً عن زيف الفيلم وتشويهاً للرواية .

الجائزة الكبرى

يعتبر الفيلم الموسيقي من جورجيا والندم
إخراج تيجيز ابولادزي ، والذي فاز بالجائزة
الكبرى الخاصة للجنة التحكيم في مهرجان كان
١٩٨٧ بجوائز أخرى ، أحد أهم الأفلام في
السبينا المعاصرة على الصعيد العالمي . ولم تكن
صدلة أن اعتبر هذا الفيلم من بين كل الأفلام
السوفيتية المنوعة ، والتي صرح بها في عهد
جورباتشوف ، ليعرض على المؤتمر الدولي
للمثقفين الذي عقد في موسكو عام ١٩٨٦
للدعوة إلى نزع السلاح النووي وإحلال السلام
في العالم . ولم تكن صدقة أن يتم اختياره من بين
تلك الأفلام دون سواء ليعرض في مسابقة أهم
مهرجانات السبينا في الغرب والعالم ، وأن يفوز
بها فلاز به من جوائز ، وإن اختلفت على أسباب
اختياره مؤتمر موسكو عن أسباب اختياره وفوزه
في مهرجان كان .

إن والندم هو الفيلم الذي يدير من سياسة
الانفتاح وإعادة البناء التي يطويعها جورجيا
تشرين ، والتي حير بها الزعيم الكبير إلى عطائه
امام مؤثر المثقفين في موسكو عندما قال : وفي
النهاية ، أهم شيء هو الإنسان . إن التقدم في
هذا المجال أو ذلك إذا تربط بالحداثة الإنسانية
على الصعيد الروحي ، أو السياسي ، وكذلك
القصي ، يعني أن النظام الذي يسمح بذلك
لا بد وأن يصلح لموضوع التشكوك .

ولد تيجيز ابولادزي عام ١٩٢٤ في جورجيا
وتخرج في معهد السبينا بموسكو عام ١٩٥٢ .
وفي سنة ٣٢ من ١٩٥٢ إلى ١٩٨٤ أخرج ١١
فيلاً (٥ أفلام قصيرة منها أربعة مع ريشاز
شيكندزي ٦ أفلام طويلة) وفازت أفلامه
بأحدى عشر جائزة دولية قبل جوائز كان ،
١٩٨٧ .

وشجاعة صنع فيلم « والندم » ، لا ترجع إلى
تقديم الماضي ، وإنما للحاضر أيضاً .
فالقيام من الإقبال الثلاثة التي تعيش في كل
مجتمع إلى أي زمان (الجدل والأب والحفيد) ،
والأب في الفيلم هو الذي يحكم في الحاضر ،
وعنه يقول ابولادزي : أنه أعطى إن له ضمير
مزوج ، وهو متغنى إلى درجة أنه لا يعرف
أصلاً الحير من المر ، وفي ألبانها هذه حيث
تتفاقم عوامل إعادة البناء ، والذي يؤمن به
أيماناً قوياً ، فإن أمثاله هو الذي يسعون لكي
يوجدوا بنا إلى الوراء ، إلى الماضي ،

وإنجيلهم « والندم » من صعدة مدينة ما ، في
مكان ما ، وزمان ما ، ميكاتور وطافية بدعي

مهرجان كان ٨٧ بانوراما شاملة للسبينا العالمية

سمير فريد

الجائزة التي صنعت فكرهم السبينا الفرنسية التي
لم تقم بها منذ أكثر من عشرين عاماً .

وبعض النظر عن الجائزة الكبرى يعتبر
موريس بيالا من أهم المخرجين في السبينا
الفرنسية المعاصرة . وقد سبق أن اشترك في
مسابقة كان مرتين ، وفي مسابقة فينسا ، وفاز
بأهم الجوائز الفرنسية وهي سيزار ولويس
ديلوك ولويس ، كما فاز بفيلمه في فينسا بجائزة
أحسن عمل . و تحت شمس الشيطان هو
الفيلم الروائي الطويل المأثر لمخرجه في ربيع
قرن .

ومشكلة فيلم « تحت شمس الشيطان »
الحقيقية ، وهو أول فيلم لمخرجه مأخوذ عن
رواية أدبية ، أن الرواية المنسوبة بنفس
العنوان ، كانت أولى روايات مؤلفها جورج
برنانوس عام ١٩٢٦ ، ويعتبر من أشهر وأهم
روايات الأدب التي عرفت بنزعة البنية
الواضحة ، بينما عرف من بيالا أنه ملحد ،
وكذلك منتج الفيلم ، وعرف من مثل الدور
الرئيسي جيرار ديناديو ، وكذلك مثله الدور
الرئيسي سانتارين بيوني ، أنها أقرب إلى الأخاد
منها إلى الأماني ، ولذلك فمعنى اشتراك
الأديبة في فيلم عن رواية مؤلف متدين أهم
يعيشون ، أثر على الأقل يلمعون بالرواية
والجمهور ما .

وبالطبع اختلف النقاد حول العلاقة بين
الفيلم والرواية ، فالرواية تدور حول رابع
يشك عندما يفشل في انتقاد فتاة آتمة تفتت
عشيقها من الانتحار ، وينتهي إلى الإيمان متعاً
يلعب من الله سبحانه وتعالى إعادة الحياة إلى

وغم أن الملحق الرسمي يقول أنه للمهرجان
رقم ٤٠ إلا أنه في الواقع رقم ٣٧ ، إذ لم يتعد
مهرجان كان السبينا الدولي في فرنسا ثلاثة
أصوام منذ بدايته عام ١٩٤٦ ، وكان أول
منظمة للمهرجان القوي ياهم يظفون هذا العام
بمور ٤٠ سنة على المهرجان الأول ، وليس
للمهرجان الأربعين !

وأما كان الرقم فقد كان مهرجان عام
١٩٨٧ ، والذي عقد في الفترة من ٧ إلى ١٩
مايو مهرجاناً ناجحاً لأنه قلم بانوراما شاملة
للسبينا في العالم ، ويصعب وجود أفلام ذات
أهمية جاهزة للمعرض لم تكن في أي من برامج
المهرجان المختلفة سواء داخل أم خارج
المنافسة . وهذا ما اعتاده نقاد السبينا في العالم
من مهرجان كان كل عام .

وقد تشكلت لجنة تحكيم المهرجان من أيف
موتان (عمل - فرنسا) رئيساً وعضوية كل من
دانييل هيما (صحفي - فرنسا) وجيرار كان
كالدريون (منتج - فرنسا) وبيرونيولوس
(خرج - اليونان) ونيكولا بيولاس (موسيقى -
إيطاليا) وجيرمي توماس (منتج - بريطانيا)
ونورمان ميلر (كاتب - الولايات المتحدة) .
والهم كليموف (خرج - الاتحاد السوفيتي)
وسوبير سكوليموسكي (خرج - بولندا) .

السفحة الذهبية

فاز الفيلم الفرنسي « تحت شمس الشيطان »
إخراج موريس بيالا بالسفحة الذهبية ، وهي
أكبر جوائز للمهرجان ، وكان هناك إجماع
على أنه ليس أفضل أفلام المهرجان ، وأن



فيلم فيليب لاند

فارلام أرافيلدزي يشهد من بين من يشهد من رسم بعض شاندور باراتيلي ، كما يشهد زوجته نينو باراتيلي لأنها يتولى طهيته ، وخاصة عندما يمرض للمبد القديم للخطر ياتشاء منسج داخله . وإزاء رفض الفنان وزوجته الحضور لفارلام يمتقلها ، ويأمر بتعليقها ، فيموت من التصلب . وعندما يموت فارلام تقرر كيتيفان ابنة شاندور ونينو الانضمام لوالديها بأعرجها جثة فارلام من القبر ، وأخرجها مرة ثانية ، وثالثة ، عندما يعيد ابنه أبل وحفيده تورنيكو دفنها .

ويتصد أبل وتورنيكو حول القبرة ، ويتم القبض على كيتيفان . وفي المحكمة نعرف ، ونقول تطيلاً للموت ، أكرم الميت دفنه ، أبنا لن تكرمه أبداً بالبقاء في الأرض . : « ادفونه مثته المرات ، وسوف أخرجهم من القبر كل مرة ، لن يدفن فارلام أرافيلدزي طمناً أنا على قيد الحياة » ويعتزم أبل وزوجته جويينكو إسكات كيتيفان ، ولكن ابنها تورنيكو يسأل عن الحقيقة ، وعندما يكتشف أكاذيب والده ووالدته من جده يتصر ، ويهزم أبل بنفسه باستخراج جثة أبل ، ويلقي بها في واد صيق مهجور .

ويصير سيناريو الفيلم الذي كتبه لسانا « دانييلسدي ، وهي مؤلفة موسيقى الفيلم أيضاً ، من هذه القصة من خلال بناء درامي يصير عن معنى الفيلم التي لا تكتشف عنها القصة في ذاتها .

وهذا يعتبر السيناريو موضوعاً للكثيابة الدرامية . ويعنى الفيلم بمرآة عجزو تسأل كيتيفان

— هل يؤدي هذا الشارع إلى المبد
— لا ، هذا شارع فارلام

— من ذا الذي يحتاج إلى شارع لا يؤدي إلى المبد

وللمبد هنا ليس تصيراً عن الدين ، بقدر ما يصير عن تراث الإنسان الثقافي والروحي .

ويبدو أسلوب الإخراج متقارفاً ، ويترجى الانتقار أغلب النقاد حق السوييت منهم ، بل ويسلم به المخرج ذاته في أحاديثه . ولكن يمكن من وجهة نظر أخرى ادراك أنه لا يوجد أدنى تناقض ، وإنما اندماج عضوي مع أسلوب البناء الدرامي بحيث يبدو الفيلم أقرب إلى الشعر منه إلى الرواية .

وكل شره في فيلم « التتم » يبدو عموماً تساماً . فاسم فارلام يعني باللغة اليهودية « لا أحد » ، والفيلم يبدو في مكان ، وفي

لازمان . ولكن عبقرية هذا الفيلم أنه بالرغم من هذا من أكثر الأفلام خصوصية في التعبير عن الطاقة القومية .

والتميز الجسري ، وليس الأدبي ، هو جوهر أسلوب أبو لازدي في إخراج الفيلم ، وخاصة شخصية فارلام ، فهو « لا أحد » ، وهو في نفس الوقت رمزاً لكل الطفلة ، وذلك باستخدام للكياج والملايس . إن فارلام له وجه ستائلي وعيونات يبريا وشارب حنار وملابس موسوليت السوداء ووجه لالفاء الحطبت من الشرقات المظلة على الجبين الشبيهة .

وفي رأي أن القول بأن ستالين مثل هنتر عظمى فاضح لفرهم كل الأخطاء ، بل وإجرائهم التي ارتكبت في عصر ستالين ، يظل ستالين يعني هنتر ، على الأقل من المنظور العربي الذي يتمي إليه كاتب هذه السطور . وفي رأي أن هذا التشبيه أسليماً وراه اختيار الفيلم لمسابقة مهرجان كان ، ووراء فوزه بما فاز به ، لأنه يلتقي مع الفكرة التي يروج لها الغرب .

ولا يعني هذا أكثر مما ينبغي . فمن حق أبولادزي لو غيره أن يرى أن ستالين مثل هنتر ، ومن حق وغيري أن ترى غير ذلك . وقد قال سارتر يوماً أن النقد لقاء بين حريتين : حرية المبد وحرية النقاد ، من أجل حرية المتلقي .

إن « التتم » انشودة من أجل الإنسان ، ولكن ستالين ليس مثل هنتر لأن من يرى ليس مثل من هدم ، ومن صنع النازية ليس مثل من حارب النازية ، ورغم أن هناك طينان في كثير من دول العالم ، إلا أن هذا التام المشترك لا يساوي بين هذه الدول ، ولا يتعارض مع الموقف ضد الطغيان فيها جميعاً .

فيلم فيليب لاند



أحسن ممثلة

لمازت الممثلة الأمريكية باربارا هيرش بجائزة أحسن ممثلة من دورها المسرحي في السنين منذ عام ١٩٦٨ في الفيلم الأمريكي «أناس عجلون» وهو رابع فيلم يخرجه السوفيتي أندريه كونتسلافسكي خارج بلاده منذ ألفتته في فرنسا عام ١٩٦٩.

ومن أهم أدوار باربارا هيرش أدوارها في أفلام «تحرير ل. ب. - جونز» إخراج ولیم وایلب و «صانعة الأخطار» إخراج جيس بريدجز وكلاهما عام ١٩٧٠، و «أميركانا» إخراج هاليد كارديني الذي صور عام ١٩٧٩ وعرض عام ١٩٨١، و «هنا وأخرون» إخراج وودي آلان عام ١٩٨٤.

هذه هي المرة الثانية على التوالي التي يثل فيها فيلم من إخراج كونتسلافسكي السينما الأمريكية في سباقات أفضل فيلم و أفضل المخرج عام ١٩٨٦. وكان من الطريف أن يشترك في نفس المسابقة عام ١٩٨٧ شقيقه المخرج نيكيتا ميخائيلوف فيلبيس «العيون السوداء» الذي مثل السينما الإيطالية، وكان من الأطراف أن يفوز فيلم أندريه بجائزة أوسكار ممثلة، ويفوز فيلم نيكيتا بجائزة أحسن ممثل.

ويعتبر أندريه كونتسلافسكي من اعلام السينما السوفيتية الجديده في الستينيات، وهو كاتب سيناريو فيلم «أندريه وريوف» الذي أخرجه أندريه تاركوفسكي عام ١٩٦٤، وأثار ضجة كبرى عند منعه من العرض، وعرضه لأول مرة في مهرجان كان ١٩٦٩. و «أناس عجلون» هو الفيلم الحادي عشر للمخرج الذي ولد عام ١٩٢٧ وتخرج في معهد السينما بموسكو عام ١٩٦١.

والفلام كونتسلافسكي هي «الخصي والخصمة» ١٩٦١، و «المسرد الأول» ١٩٦٥ الذي فاز بجائزة أحسن ممثلة في مهرجان



باربارا هيرش ممثلة في كان ١٩٨٧ م.

لبنسيا في نفس العام، وهي تاتاليا أرنيا سارودوا زوجة المخرج آنذاك، و «سعادة أسيا» ١٩٦٧ الذي منع من العرض، ولا يزال ممنوعاً حتى الآن، رغم سياسة الانفتاح وإعادة البناء، و «عش النسيلا» ١٩٦٩ من تورجينيف، و «الحال فاتها» ١٩٧٠ من تشيكوف، والذي فاز بجائزة القضاة في مهرجان سان سيستان عام ١٩٧٤، و «أخية العلق» ١٩٧٢، و «سيريا» ١٩٧٨ الذي فاز بجائزة لجنة التحكيم الكبرى الخاصة في مهرجان كان عام ١٩٧٩.

وبعد ألفتته في فرنسا، وهي إقامة يوافقة السلطات السوفيتية التي تسمح له بالذهاب إلى بلاده كلها أروا، إخراج كونتسلافسكي في الولايات المتحدة، وبالتحديد مع شركة كانتون أفلام الأرمية حتى الآن وهي «عشق ماريا» ١٩٨٤، و «القطار الحار» ١٩٨٥، و «مقطوعة للشخص واحد» ١٩٨٦، ثم «أناس عجلون» ١٩٨٧.

ولقد ذهبت الجائزة إلى من تستحقها بالفعل، بل إن الفيلم لا يتميز إلا بالأداء الرائع لباربارا هيرش في دور الفلاحه روث من لوبزينا، ووجه كلاجير في ديانا الصيفية للطفلة ديانا التي تأخذ ابنتها (١٦ سنة) وتحاول البحث عن جدودها الزينية هربا من المملكات السطحية حيث تعيش في نيويورك، وخاصة بعد طافها. ويعبر الفيلم بجمال من تامل الحيرة بين كالا من ديانا وروث على نحو يوحى بأنها يكملان بعضهما البعض رغم اختلاف «ثقافة» كلاهما.

أحسن ممثل

فاز الممثل الإيطالي الكبير مارشيلو ماسترويان بجائزة أحسن ممثل في مهرجان كان ١٩٨٧ من دوره في الفيلم الإيطالي «العيون السوداء» إخراج السوفيتي نيكيت ميخائيلوف في أول افلامه خارج بلاده، وإن كان قد تم تصوير جزء من الفيلم في الاتحاد السوفيتي.

هذه هي المرة الثانية التي يفوز فيها ماسترويان بجائزة كان، وكانت المرة الأولى عام ١٩٧٠ من دوره في الفيلم البريطاني «ليو الأخير». وماسترويان الذي ولد عام ١٩٢٤ في جنوب روما، واشترك في المقاومة ضد النازي، وسجن، وتمكن من الحرب في لبنسيا حتى نهاية الحرب يفوز بجائزة كان للمرة الثانية وهو يحصل بمجرود ٤٠ سنة على عرض أول أفلامه عام ١٩٤٧ وهو فيلم «الزبد» إخراج ريكاردو فرويدا.

ولل جانب أدواره الكثيرة في السينما، وخاصة في الأفلام اللطيف وفي الأفلام سكولا، ومنها «يوم غاص» الذي رشح عنه للأكسار عام ١٩٧٨ مثل ماسترويان العديد من الأودار

على المسرح، واماها أدواره في المسرحيات التي اخرجها ليسكوني.

يقول ماسترويان من دوره في «العيون السوداء» في النشرة الصحفية للفيلم و إن شخصية رومانو هي نموذج للشخصية الإيطالية: خياله واسع، سطحي إلى حد ما، ولكنه ليس ضعيفا، وعن عمله مع ميخائيلوف يقول «لم أندرس بأي فرق في العمل معه، فهو دائما يضحك ويلقي النكات ويهرب المثل يساعده بجمال. أنه يذكرني بفيليني وغيره من العظام حيث يفر الممثل أنه يشارك في الإبداع والخيال».

وإذا كان أندريه كونتسلافسكي من اعلام السينما السوفيتية الجديده في الستينيات، لكان نيكيتا ميخائيلوف الذي ولد عام ١٩٤٥ من اعلامها في النصف الثاني من السبعينيات وأوائل الثمانينيات.

بدأ نيكيتا ميخائيلوف حياته الفنية ممثلاً في مسرح شوشكين وأثناء دراسته في معهد السينما بموسكو إخرج أول افلامه القصيرة «إن أعود إلى المنزل» عام ١٩٦٨، وتخرج في المعهد عام ١٩٧٠ بفيلمه القصير الثاني «يوم هاض» في نهاية الحرب و «العيون السوداء» هو الفيلم الروائي الطويل الثاني للفنان بعد في البيت وسط الغرام» ١٩٧٥، و «صيدة الحب» ١٩٧٦ من سيناريو لشقيقه أندريه، و «مقطوعة ناصفة الليانو» ١٩٧٧ من تشيكوف، و «خس أسبست» ١٩٧٨، و «أبولوف» ١٩٧٩، و «أرب» ١٩٨١، و «سندون شهود» ١٩٨٣. وإلى جانب الإخراج مثل ميخائيلوف أكثر من ٢٥ فليماً، كما مثل في فيلمه «مقطوعة ناصفة لليانو» و «أقارب».

وللمرة الثانية بعد «مقطوعة ناصفة لليانو» يستوحى ميخائيلوف آدب الكاتب الروسي العظيم توفلوتون تشيكوف ولكن إذا كان الفيلم الأول مأخوذ من قصة واحدة، فالفيلم الثاني مستوحى من عدة قصص هي «السيدة والكتب الصغير» و «زوجتي» و «طفلة عيد الميلاد» و «آنا». وقد كتبه للمخرج مع الكسندر أدانا شيان ومعهما كاتب السيناريو الإيطالي البارز سوسو شيكي دا كيكو.

يقول ميخائيلوف في النشرة الصحفية للفيلم أنه لم يفكر في صنع فيلم إيطالي من الشعب الإيطالي لأنه لا يعرف ما فيه الكفاية من إيطاليا، وإن «العيون السوداء» إيطالي، ولكنه كان يكتن أن يكون فليماً سوفيتياً، وقال «كما في كل الأفلام السابقة، هذا الفيلم ولد من حاجتي للتعبير عن نفسي، وليس من أجل أي شيء آخر. أنني لا أمتنع الأفلام تحت ضغط إيهاده، أو الأسوأ من ذلك، لكي أسافر، أو أحصل على الجوائز».

وقال الفنان الروس أن فيلم فلانك ٨ ونصف هو فيلمه المفضل ، وأنه يشاهده مع كل الفرقى القفى قبل أن يصور أى فيلم ، كما شاهده أثناء الدراسة فى المعهد تسع مرات . وعن الفرق بين العمل فى موسكو والعمل فى روما قال أن العمل فى موسكو يتميز بوجود مسئولين عن الأمور المالية والإدارية يقلدون وقت المخرج من الضياع فى حل مشاكل هذه الأمور ، وإن المخرج فى موسكو يجد الوقت للقيام بعمليات كثيرة مع الممثلين . أما فى روما فلا يمكن مشاعلة الممثل إلا قبل دقائق من بدء التصوير . ولكنه سعيد بالعمل فى روما ، ويمن أن يكون قد نجح فى نقل هذه السماعة إلى المخرجين عبر الفيلم .

ولعلم « العيون السوداء » وهو عنوان مستمد من عنوان أغنية روسية قديمة ومشهورة عمل فى فيلم ، بل وساحر وأخذ يفيض بروح انسانية هدية ، وإن التقط الشجن الذى تتسم به أعمال تشيكوف ، والذى مبر عنه بمهرجة جوزيف هيفيس فى فيلمه « السيلة والكلب الصغير » ، وهو من الممثل الكلاسيكية فى تاريخ السينما السوفيتية . وقد كان « العيون السوداء » من أبرز الأفلام مهرجان كان ١٩٨٧ ، وأقوى الأفلام المرشحة لنيل « السفة الذهبية » من قبل أغلب النقاد والصحف الفرنسية العامة مثل « لوموند » ، « كان جندو » بالظلمة مع أفلام المهرجان .

مهرجان الفيلم الدولى فى كان

مسابقة الأفلام الطويلة :

١ - فرنسا

- (١) رجل عاشق اخراج ديان كوريس (الافتتاح)
- (٢) تحت شمس الشيطان اخراج موريس بيالا
- (٣) ساحة الشرف اخراج جان - بيير ديس
- (٤) بير وجيلة اخراج جيرار بلان

٢ - الولايات المتحدة

- (٥) الحيوانات الزجاجية اخراج لول نومانا
- (٦) اناس يحلون اخراج اندس كوتشا لوفسكى
- (٧) السكر اخراج باريت شرودر

٣ - إيطاليا

- (٨) وقائع موت معلن اخراج فرانكو روزى
- (٩) العائلة اخراج إيتورى سكولا
- (١٠) العيون السوداء اخراج نيكيتا ميخالكوف

٤ - بريطانيا

- (١١) بطن معمارى بيتر جريناوى
- (١٢) ارفه انيك اخراج ستيفن فيريس
- (١٣) أريا اخراج روبرت الثمان - بيرس بيرسيفورد - بيل بيردين - جان لوك جودارد ديرك جارمان - فرانك

ودام - نيكولا من روج - كين راسل - شارلز ستروج - جوليان تيل (الختام) .

٥ - ألمانيا الاتحادية

- (١٤) فوق سموات برلين اخراج فيم فينترز

٦ - الاتحاد السوفيتى

- (١٥) النجم اخراج تنجيز ابولاذرى

٧ - المجر

- (١٦) المخطوط الأخير اخراج كارولى ماك

٨ - اليابان

- (١٧) سيد بيت الدعارة اخراج شوهي إيكاهارا
- (١٨) فسترن : الطريق إلى النقاء اخراج ريتارو ميكوى

٩ - هالى

- (١٩) الضوء اخراج سليمان سيسى

١٠ - البرازيل

- (٢٠) قطار نحو النجوم اخراج كارلوس ديجوس

مسابقة الأفلام القصيرة :

١ - الولايات المتحدة

- (١) تحيل اخراج زيجينو رايوانسكى
- (٢) وجهك اخراج بيل لاملينتون
- (٣) مايترو اخراج الكس زام

٢ - فرنسا

- (٤) تسويحات حل المداخل اخراج دافيد ارليش - جان اروان - سكيب باتا جيليا - بول جلايكي - جورج جريفين - آل جارنو - ييرجى كوسيا - بيوتر دومالا - كريستوف كيوس - ستانيسلاف لينا روتوفيتش - ماريتال فاناز - يان دينج اكسان - أ . ها - هوجين كوينج - لين فيم اكسا - هي يومون - شانتج جوناج - اكس - جورج شوز جينبيل - كلود لويت - دانييل سويتير .

- (٥) ترائس اتلاتيك اخراج بروس كريس
- (٦) الامنيات الاربعة اخراج ميشيل اوكيولوت

٣ - ألمانيا الاتحادية

- (٧) متهى الروعه اخراج نيكول فان جوتيم

٤ - كندا

- (٨) الرجل الذى يزوع الاشجار اخراج فريدك باك

٥ - استراليا

- (٩) بالساد اخراج لورى مكليش

٦ - المجر

- (١٠) موجه الاصبح اخراج جيولا ناجى

٧ - يوغوسلافيا

- (١١) الموت الفاجىء وغير المتوقع للكونزىل ك . ك اخراج ميلوش رادوفيك

أفلام طويلة خارج المسابقة

١ - إيطاليا

- (١) اللقابلة اخراج فريكو فيليني

- (٢) صباح الخير بابليون اخراج باولو فيتوريو تافاني
٢ - فرنسا
(٣) السينا والعيون اخراج جيل ولوران جاكوب
٣ - الولايات المتحدة
(٤) أيام الراديو اخراج وودي الان
٤ - بريطانيا
(٥) حيتان أغسطس اخراج ليندسي اندرسون

أفلام طويلة عروض خاصة :

- ١ - الولايات المتحدة
(١) اولاد العلف لا يرقصون اخراج نورمان ميللر
(٢) نهضة أريزونا اخراج جويل كوهين
(٣) شيء متوحش اخراج جوناثان دهي
٢ - ألمانيا الاتحادية
٤ - ماكيت اخراج كلود دانا
٣ - فرنسا
(٥) ريتشارد وكوزما اخراج بيتراتزك

نظرة خاصة (أفلام طويلة)

- ١ - الولايات المتحدة
(١) نسخة عمل عن الملك لير اخراج جان لوك جودار
(٢) البحث عن السعادة اخراج لويس مال
(٣) تجمع كبار السن فولكر شوليتدوف
(٤) انسان تحبه اخراج هنري جابلوم
٢ - الاتحاد السوفيتي
(٥) جلي الانجليزي اخراج تينا زورهادزي (الحتام)
(٦) موت عادي اخراج الكسندر كايدينولسكي
٣ - الدانمرك
(٧) عهد بابيت اخراج جابريل اكسيل
(٨) الوالد اخراج لارس فون تريير

٤ - فرنسا

- (٩) فندق فرنسا اخراج باتريس شيرو
٥ - بريطانيا
(١٠) شهر في الريف اخراج بات اوكتور
٦ - إيطاليا
(١١) كارت بومستل اخراج ميمي بيرليني
٧ - اسبانيا
(١٢) بيت برنارد البا اخراج ماريو كاموس (الافتتاح)
٨ - السويد
(١٣) طريق الثعالب اخراج بويديريج
٩ - النرويج
(١٤) المتوحش اخراج فيكي لوكيخ
١٠ - النمسا
(١٥) ارض غريبة اخراج لوك بوندي

١١ - سويسرا

- (١٦) جينتش اخراج دانييل شמיד
١٢ - بولندا
(١٧) الحالة اخراج كريستوف كيسلوسكي
١٣ - الصين
(١٨) فتلة من هونان اخراج اكسي في
١٤ - تايوان
(١٩) الرعب اخراج يانج دير-شانج
١٥ - تركيا
(٢٠) أرض من حديد ، سياه من نحاس اخراج زولفو ليفانيلي

١٦ - الأرجنتين

- (٢١) صوفيا اخراج اليخاندرو دوريا
١٧ - كوبا
(٢٢) رجل تاجع اخراج اوبرتوسولامي

نظرة خاصة (أفلام قصيرة)

- ١ - إيطاليا
(١) مدينة السينا ٥٠ سنة اخراج برونو باريلي

القسم الاعلامي أفلام طويلة :

١ - بريطانيا

- (١) رقصة من هناك اخراج واين وانج
(٢) فندق الجنة اخراج جانا بوكوفا

٢ - استراليا

- (٣) المشاعر الفياضة اخراج راجيموند لونجفورد
(٤) آباء اخراج جون بواي

٣ - إيطاليا

- (٥) فرانيسكو روزي يهنود وقائع موت معلن اخراج كريستيني لينسكا

٤ - الاتحاد السوفيتي

- (٦) هل من السهل أن تكون شابا اخراج يوريس بودنيكس

٥ - الصين

- (٧) المذبح الاسود اخراج جياكين

٦ - مصر

- (٨) عودة مواطن اخراج محمد خان

٧ - تونس

- (٩) السينا العربية الفتية اخراج فريد بوجدير

السينما والادب (أفلام طويلة)

١ - ألمانيا الاتحادية

- (١) بايلاس اخراج فرانكو زيفريللي
(٢) ريجوليرو اخراج جان بيرونييللي
(٣) دون كيشوت اخراج جورج وليم بايست

(٢) ماتيو انخراج جون سايلس (الختام)

(٤) الشارع انخراج جيري شاتسبرج

٢ - كندا

(٥) حليقة حيوان ، ليلة انخراج جان - كلود لوزون

(٥) الافتتاح

(٦) لقد سمعت الحوريات تقف انخراج باتريشيا روزما .

٣ - بريطانيا

(٧) حيث كنت تمنى أن توجد انخراج داليد ليلاند

(٨) ريتا ، سو ، ويوب أيضا انخراج الان كلارك

٤ - بلجيكا

(١٩) الكحلة انخراج باتريك كونراد

(١٠) عرس الجليل انخراج ميشيل خليفي

٥ - المجر

(١١) حديقة بحيرة انخراج جيولا جازداج

(١٢) طاحونة جهنم انخراج جيولامار

٦ - استراليا

(١٣) حل الجليل انخراج فرانك شيلاند

٧ - فنلند

(١٤) ضلال في اللجنة انخراج اكس

كوريسماكي

٨ - اليونان

(١٥) الصورة انخراج نيكولابا تاكيس

٩ - هولندا

(١٦) يوميات عجز مجنون انخراج ليل رادما كرسى

١٠ - يوغسلافيا

(١٧) لللاك الحارس انخراج جوران باسكاليفيتش

١١ - تركيا

(١٨) ديلان انخراج أردين كيرال

عروض خاصة :

١ - مصر

(١) اليوم السادس انخراج يوسف شاهين

تكريما لاسم الفنانة داليدا

أفاق السينما الفرنسية

(أفلام طويلة)

(١) الرده الاخر انخراج جينيفر ليفرى (الافتتاح)

(٢) فلوش انخراج جان - بيير ولوك داردينى

(٣) حب في باريس انخراج مرزاق علواش

(٤) ليلة هادئة انخراج جى جيلز

(٥) قلوب مقاطعة انخراج ستيفانى ماريل

(٦) القول انخراج سيمون أدليستين

(٧) قلب مشغول انخراج شانتال بيكولت

(٨) لوكرافى انخراج فينست لوبارد

(٩) شهادة شاعر يودى اغتيال انخراج فرانك كاسينيقي

(الختام) ◆

٢ - إيطاليا

(٤) عابدة انخراج كليمتي فراكتاس

(٥) الوسط انخراج كارلو ميتوي

(٦) الا انسان انخراج مارسيل ليرو

٣ - فرنسا

(٧) لويز انخراج آبل جانس

(٨) نجوم الاويرا انخراج الان دولت وايف جيرو

٤ - الاتحاد السوفيتي

(٩) يوريس جودانوف انخراج فيرا سترويفا

تكريم خاص

(١) جان دارك انخراج روبرتوروسيليني (إيطاليا)

(٢) معركة السكة الحديدية انخراج رينيه كليمو (فرنسا)

(٣) منتصف الليل ميشال ليسين وبيلى وابلدو (الولايات المتحدة)

(٤) درس في السينما انخراج ريتشارد بروكس (الولايات المتحدة)

أسبوع النقاد السادس والعشرين

(أفلام طويلة)

١ - فرنسا

(١) حيث توجد انخراج الان بيرجالا (الختام)

٢ - إيطاليا

(٢) الملك الجديد انخراج باسكوال ميسوركا

٣ - ألمانيا الاتحادية

(٣) ونفس الشيء لك انخراج النجا فرائكى وفال ليفى

وهيلموت بيرجر

٤ - اليونان

(٤) الشجرة التي نجرحها انخراج ديموس أفديوديس

٥ - نيوزيلند

(٥) نجان انخراج بارى باوسلاي

٦ - الاتحاد السوفيتي

(٦) رسائل انسان ميت انخراج قسطنطين لوبوشانسكى

(الافتتاح)

٧ - بوركينا فاسو

(٧) الاختيار انخراج ادريس وودراجو

نصف شهر المخرجين التاسع عشر

(أفلام طويلة)

١ - الولايات المتحدة

(١) اللجنة انخراج ديان كيتون

(٢) بيت الشجاع انخراج لورى اندرسون

أوقات سعيدة

ما كتب ثم كتابة مثله . عندما أضع نقطتي التاء تحت الحرف أو نقطة الباء فوقه كان يتور ويقبلها عكنته . وكانت أمي تأتي في الوقت المناسب ، لتتزين خلفها وتحنى على الابتعاد ، وهي تحاول تهدئته . في النهاية كان يرتدي ملابسه ويخرج ، ولا يأتي إلا بعد أن تكون قد غثا ، فيتبس بيننا على السرير .

كانت أمي قد أنهت كل شيء . لكن الوقت كان مازال مبكرا فلم تحضر الغداء . سألت أبي . فسألني أبي . فقلت لا . كنت قد أكلت الكبدية والفتنة أمام الوابور . ثم قليل من الأرز والشوربة مع جناح في مرة أخرى . وكانت أمي قد أتت لأبي بالرقية والرأس في صحن . وجلست هي تمصص الجناح الباقي والرجلين . أتت أمي بصحن الموز والبرتقال ووضعتهم أمامنا . فقرت موزه لأبي فأبى . ناولني الموزة وأنا أفسر برتقالة . واستغرقت - أثناء مسامرتها - في نقشير برتقالة لأبي .

وشوشت في أذنه فابتسم . ابتسمت هي أيضا ، فابتسمت أنا كذلك . أخذت الأيدي الباسمة والعيون المشعة بهجة تأتي بإشارات لم أفهمها ، لكني تابعتها بشغف . قالت باستعفاف وقد شجعها وجود أبي :

— تقوم يا خويا وتيجي بالمعجل .

انتهت بحماس :

— اروح فين ؟

— تروح دكانه عمك على حصص . تقول له علينا كام ..

كان دكان حصص في سوق الخبية . قريبا من بيت خالتي . وكنت عندما ترسلني أمي إلى الدكان . أظل ألعب مع أولاد خالتي ، حتى تهرن وتحنى على العودة . وعندما كنت أتكهن بأنهم مازالوا في المدارس كنت أحرص رافضا التحرك . للمسافة بعيدة . في هذا اليوم كنت على أتم استعداد لتلبية أي أمر حتى لو كانت قد ظلت من الذهاب بيني وبينها دون أن يسمع أبي . كنت سوف أذهب مسرورا وأعود مسرورا . كانت قد اضطرت البارحة ، لكن الجو كان صحوا في هذا اليوم . الشمس ساطعة ، والأرض مبتلة تجف على مهل . وبربك صغيرة تكونت عند ملتقى حواف الحجارة البازلتية الكبيرة المنسولة ، والنقر المسلة التي تكونت في وسطها مع مرور

محمد محمود عبد الرازق

اليوم يوم عطلة . استيقظ أبي متأخرا ، أخذ حماما ساخنا ودخل الحجارة بملابسه الداخلية والفوطه تغطي رأسه ، تبعته أمي ، بعد لحظات تقاطرت على سمعي أصدااء حديث ودي وضحكات صغيرة ، وضعت له غدة على الخصيرة بالصالة . أخذ يقرأ الجريدة . كانت أمي قد روقت الحمام ، ووضعت البطة على نفس الوابور الذي سخنت عليه الماء لأبي ، بعيدا عن الحفنية . جلست أمام الطويلة تحضر الملوخية وأبى يقرأ الجريدة . كان عندنا موز وبرتقال الأبخرة تتصاعد في هذا الجو الشاق وتنتزع . أبخرة الاستحمام وأبخرة البطة على الوابور ودخان السجاير والرائحة الصابون والرائحة الموز والرائحة أبي . كأننا في يوم عيد . حتى الجو يروائح السعادة . لم يعد ينتصفي إلا أن أستحم أنا أيضا وأرتدي الثياب الجديدة . دار بينها الحديث الودي مره أخرى . كان حديثا ودودا تتخلله ضحكات صغيرة .

يبدو أن أبي قد يش من تعليمي حروف الهجاء . لم يطلب من أمي الطباشير . ولم يزعجني حتى يصل إلى الألواح الخشبية المكشوفة في الصالة ويبدأ في الكتابة . كان يطلب مني قراءة



الزمن . برطعت كمهر صغير يقفز فرحاً . في ومضة البرق كنت أمام دكان حصص . كان الرجل جالساً في دكانه الصغير المسدحج بالأدراج الصغيرة الممتدة حتى السقف ، ينش الذباب . لم يكن هناك ذباب . لكن المنشة الليف كانت في يده يحركها وهو في حالة نعاس ، وكرشه مسترخ أمامه . كان عرضه يكاد يقترب من عرض الدكان . ومحيط كرشه يعوفه عن الالتفات للمادى . كان لا يقدر على الحركة بحرية . كان يمشي بين صفى الأدراج . والمفاظ التي تقص بها الأرض ، في بطء شديد وحرص أشد . فتحت التوتة دون أن يقوم من مقامه . قال :

- قرشين لا نكلة

هممت بالقول فاستوقفني ، وأعطاني حبة لب . لم أكن فاضيا للقرقرة اللب . وضعته في جيبى أثناء انطلاقي : « قرشين لا نكلة » ١ . لم لا يقول « قرشين ونكلة » ١ ؟ . ما الفرق بين : « لا » و « و » . هؤلاء الكبار لهم أسوال غريبة ١١ .

كان أبى هو الذى فتح لي . وقف في الصلاة بملابسه الداخلية مصعوقا :

- قوام كده ١١

وضع يده على قلبى . ذهلت أسمى . خرجت وهى تلم شعرها بيديها غير مصدقة :

- رحمت ياوله ؟

- أبوه

- قال لك كام ؟

قلت وأنا أحاول إخفاء عاويات السيطرة على انقاسى :

- قرشين ونكلة

نظرت أسمى إلى أبى . قالت أن الرجل قد خرف . فهى لم تأخذ منه أسمى سوى بقرش ونصف ، وكان عليها ثلاثة مليحات من أول أسمى . كانت تزور أمتها فسمت عليه في طريق عودتها ، واشترت بئكه عسل وبهلم طحية . فيصبح المجموع قرش ونصف وثلاثة مليحات .

قال أبى مستهيا :

- يا سبى ..

- لا ياسى فهمى .. دول اربعة مليح زيادة .. هوو احنا بتنى الفلوس .

- هافوت عليه بكرة ..

- لا .. لا .. الراجال ده لازم نغيره .. دى بقت عينه فارقة ..

لم أعرف سبب اللخطة التي حدثت . أخذ أبى يتجول في الحجرة والصلاة والمطبخ وراء أسمى بملابسه الداخلية . جلسنا على الخصيرة مرة أخرى . عادت البسمة إلى الوجوه . بدأت الأيدي الهاسمة والعيون البهيجة ترسل إشاراتنا . ضحكنا

أسمى ، فضحك أبى ، فضحكنا أنا . انتهز أبى الفرصة وتودد إلى . طلب منى بركة علبته أن أذهب إلى عم حصص مره أخرى . أعطاني قرشين وورقة صغيرة . زعقت أسمى في وجهى :

- أمش على مهلك .

هممت بالخروج مبسبا وأنا أقول لها لا أتعب . زعقت مره أخرى أمره فلم أرد عليها انجحت ناحية الباب . استوقفني أبى ملاحظا :

- احتنا مش مستعجلين ..

- ابتسمت .

- أمش على مهلك عشان ما تتعبش ..

- حاضر .

قالت أسمى بطريقة ودية للغاية :

- وإذا حبيت تلعب مع ولاد خالتك زى كل مرة زى بعضه . لم أرد عليها .

لماذا يا امرأة ؟ . كل مره كنت تزعقني لي . ولا تنسى أن تزعقني خالتي عند زيارتك لها أو زيارتها لك ، لأنها لم تعرف المستولية طول عمرها . ولا تعرف معنى أن يكون وراء المرأة رجل ، يأتي مهدودا من الشغل ويتسخر الغداء . وكان من نصيبها رجل طيب - وأحيانا تقولين : « أهبل » - لم يعرف كيف يشكها ، وتركها على كبها . وأنها طالعه لأماها . وأحيانا تضربني بشل ، مما يضطرنى إلى شتمك ، والفرار من وجهك ، والعودة - في كثير من الأيام - إلى بيت خالتي ثانية .

كان من عادي في مثل هذه المشاوير أن أمشى متلكتا ، أنظر إلى الأرض والشبابيك والجدران وكل دكان . وكنت أجد في الكناسة الملقاة بجوار أبواب التجارين وصانعى الأحذية بعض الأشياء التي تنفعني في لى : قطعة خشب صغيرة ، سبور وقطع جلدية مخلفة الأشكال سوداء وبهية وبهية ، قطعة شمع أو دوبراة أو ابرة مقطوعة أو مسامير معوجة نسي أن يرفلها متناطيس صبي اخذها من الكناسة . اليوم لم تكن به رغبة سوى في العدو للعودة السريعة إلى البيت . في لمح البصر كنت عند حصص . لن يزعل أبى اذا عصيت أمره . أبى في ساعات صفوه طيبا للغاية إنه يخاف على . لكنى لا أتعب من الجرى . في لمح البصر كنت أمام أبى . كأننا مازال بملابسه الداخلية . غاب قليلا قبل أن أسمع به يخرج من الحجره . أخذ يبحلق في الزجاج قبل أن يفتح . فتحت له كفى الصغير ليلتقط من ياطها الككلة . وقف مشدوها ثم تفهقه بصوت عال . خرجت أسمى وهى تلم شعرها بمبنديلها ، وتنظر إلى في حيرة حنونة . أرادت أن ترسلني بعد الغداء لأنى مع أولاد خالتي ، لكنى رفضت . ظلا طوال اليوم يهقهقان . وكنت أقهقه أنا أيضا جلدان فرحا ، فيحتضنان ويقبلان ويسألان عما يضحكني فأضحك ◆



وهنا يتبين أن تتوقف قليلا
أمام هذين البيتين اللذين يجتازهما
الشاعر ليصدر لنا بها الديوان :

الشاعر هنا يتحدث عن أميرة
على بابها الحرس ودون الاحتكام
بابها خاطر وعذائير .. فهي لم
تصرف (الدنيدبان) ولم توفد
الشمعدان لكن يمس الشاعر
بالأمان ومن أجل ذلك لابد من
الاحتكام ..

يقول : يابابها الفضي
فلتفتح .. الشوق مفتاحك
والمضنون . موسيقى البحر
السريع للملوءة بالسنونور ،
والأنفاظ التي تصور الجسو
الأسطوري . كل هذه المؤثرات
لا بد أن تضمها في اعتبارنا قبل أن
تدخل إلى عالم هذا الديوان .

وقصيدة (تحولات) ص ١٠
قصيدة مليحة بالتحنن والأصرار
على الاحتكام فيها يصور هذا
المجتمع الذي يتجاف من الشمس
وهي من مقطوع بحر الكمال
(مستغلان مستغلان لعن)
يقول فيها :

يقذف تضج . ومن غدتان
مستغبر الأراء والسمة
أن يعرفوك . فكيف تعرفهم ؟
ولقد كسبهم صفرة الجوت
وتكحلت الرعب . أعينهم
وبشهوة أحنى من الكبت

ثم يأتي الصوت الأحمر
ليقول : الفتد تفتحم الجذور
بسم الرطف في البيت . وعلو
الصوت هاتفا : لا تسألوني في
عماكم من بعض ما ضمت
من وقت . فهم ليسوا قضائهم ولن
يوجهم بالسراجهم بمدون
في السيت (من كان منكم بلا
خطية فليرمها بالحجر) .

يقول الشاعر :
أفقدت تفتحم الجذور لكي
تسري بسم الرطف في البيت ؟
لا تسألوني في عماكم
عن بعض ما ضمت من وقت
لستم قضائي . لن أبوح لكم
فجميعكم تغلون في السيت
وهكذا نجد التحدي والأصرار

تلك الصورة التي تحرك النفس
وتعمق المعنى لتسرى فيها الحياة
والحركة كما أن قصائده لبت
رواجا واستحسانا في ندوات
الشعر ومحاولة لما فيها من صدق ،
ولقد وفق الشاعر في اختيار
الوزن والقافية وهما المظهران
الأساسيان للشكل الشعري
وما يميز عن الجسو الفضي لدى
الشاعر . والحقيقة أن الشاعر
عبد النعم الأنصاري تسليح
للشعر بثقافة عربية واسعة تجمع
بين التراث والماصرة وبخبرة
حياته في الواقع فمزج الواقع
بالخيال من خلال تجاربه للمعاشة
وقدم لنا رؤيته لكائنات الرؤية
الشعرية العميقة والشاعر أولا
وقيل كل شيء فرد له نظرتة
الخاصة وقصيدته إنما هي تأكيد
لذاتية وفي نفس الوقت لفضائله
مع مجتمعه الذي يعيش فيه ولا بد
للمجتمع أن يطلع بدوره في
شعره .

يقول في مقالة الديوان :
أمير . لم تصرف (الدنيدبان)
عن بابها وتوفد الشمعدان
يابابها الفضي فلتفتح
الشوق مفتاحك والمضنون

صدر من منشأة المصارف
بالإسكندرية عام ١٩٨٤ وقد
صدر له من قبل ديوان (الخفيات
الساقية) عام ١٩٦٩ م من دار
الشرق الأوسط بالإسكندرية .
والشاعر عبد النعم الأنصاري
من مواليد ١٩٣٢ .

وقصائد الديوان تبدأ من عام
١٩٦٧ حتى ١٩٨١ م . وإذا
كانت الموسيقى هي المحصور
الحقيقي للشعر المرئي فلزنا نريد
أن تبدأ الرحلة في الديوان من
هذا المحور فإتيان الموسيقى لدى
الشاعر من بحر وتفعيلة وروي
وقافية يتناسب طوامة دون تكلف
أذ بأخذ من نظرية العروض عند
الخليل بن أحمد حجرها وليتها
ليعطى لنا موسيقاه وقصائده التي
تدلل على عمقه داخل التراث
الشعري وتنتج موسيقى الشعر
عنده من إتيانه بجهود السابطين
من شعراء وعروضيين وقد
لا يندش القاري حين يراه
تقليدي الوزن ملتزما بمعمود
الشعر المرئي لا يخرج عنه .

والتمثيل بالصورة سمة من
سمات الشاعر وهو يميزه من
ميزات الشعر في كل المصور

على اتحام الصعاب والموت في
سبل المذنب يقول :

أوغلت في تبهي . وأوغلت
وأنا وراك حثيثا كنت
أمشي بأوزاري على كسفي
فعمي غيث الأرض من تحتي ؟

ثم يأتي دور الكلمة وهي على
الشفاة فهو لم يثن عهدا مثليا
خانت وأمانته لا تعود إلى قيادته
إلا إذا عادت فله فيها أسرار
سيملكها وحده ثم يعود
للصمت . يقول :

يا كلمة كانت على شفق
ما خنت عهدي مثليا خنت
هيهات الحاني تعود إلى
قيادتي إلا إذا عادت
لي فيك أسرار سيملكها
وحدي غدا . وأعود للصمت

والشاعر موفق والكلمة
سلاحه ، فالكلمة هي الحق
والنبر كلمة الحق لا ينكرها حتى
لو أصبحت جبلا شفتيه ،
فالكلمة سلاح هو عين تبت
وعني ، وهو لا ينكرها فلي البده
كانت الكلمة والفصيدة بعنوان
(الكلمة) ص ١٢ وهي من بحر
البيط :

-- مستغلن فلن مستغلن
فلن -- يقول فيها :

تبخر حرو لي .

وأبدت عجزها لنفي
ماذا أسميتك تلك الآن مشككتي
فأنت عاري . الذي أحيا لأهله
مفاخرأ . ونياشي أوسمي
وأنت لي في ظلام المنهي قيس
وأنت شاهد حق لوق مقبرك

والفصيدة تعبر عن وقع
الكلمة على الإنسان ، ومطوية
الكلمة حتى أنها تحرق صاحبها
ويتكون بها ، وهي لنواة الحق
والحكمة ففي البده كانت الكلمة
يقول :

في البده كانت
وكان الكون مملكتي
وكم تزل - بعد - سرا في غيظي
ومثليا يتكون بالثار حاملها

حللتها واكتوت

من حُرَّها رثي
وحين أمضي بها من ذا سيعني
منكم ؟ لا بحث عن أروى
وعن لفي

فالكلمة هنا مجازا وهنا
تعبيرها وهي أسلوب التضام
ومعها اختلفت لأن تخرج عن
النطق والحروف وهنا لذكر بيتا
للشاعر حسن بن ثابت إذ
يقول :

وان أشعر بيت أنت قالته
بيت يقال إذا أنشدته صدقا
وشاعرنا الأنصاري يتعامل
مع الكلمات بصفتي وقدعيا
قالا : (الكلمة) إذا خرجت من
اللسان لم تجاز الأذان . وإذا
خرجت من القلب وصلت إلى
القلب) .

لذا كانت الكلمة المعبرة محور
الشعر في القديم والحديث . وفي
قصيده (الطريق إلى قرطبة)
ص ١٠ وهي من بحر البسيط -
مستغلن فلن مستغلن فلن -
يقول فيها :

رأيت قرطبة بالغار تفتسل
رأيت هذا أبا للذي تتحل
رأيتها تحت مظلا والظلام في
عوي نهار غيبه خضر المشتعل

وقرطبة هنا مثل رمز للعالم
الإسلامي والحضارة العربية التي
اقتدناها ، والشاعر عندما يلقى
على قرطبة إنما يلقى على المجد
الضائع كما يلقى إقبال من قبل
وعلى العزة التي فحبت أليها .

وموقف الشاعر من مدينة
(قرطبة) ليس هو موقف الشاعر
من المدينة الماصرة كما تراها لدى
الشعراء المعاصرين لأن
(قرطبة) ليس مدينة يعيش فيها
الشاعر ويتلقى من ضجيجها
ولكن عوادم سياراتها وازدحامها
بالشر ولكنها هنا هي وحضارة
وعيد إسلامي يمتد إلى شاعرنا أن
يستعيدنا مرة أخرى بين يديه .
وتراه يعيش بوجد أنه فيها من
خلال ما رواه أبوه عنها .
يقول :

أكاد أعبد همار وأه أبي
عنها . وما قاله عشاقنا الأول
أكاد أسمع رغم العين حسنتها
تقول : أقبل فأنت المثلث البطل
ورغم ما يشه الشاعر من
أحاسين تجاه قرطبة المدينية
والرمز إلا أنها لم تزل غيالا ولم
تزل شيئا بعيدا المثال للبسة له
يقول في نهاية القصيدة :

بعيدة لم تزل يا عين . قرطبة
بعيدة . وجوادي معه الكليل
بعيدة يا جوادي لا تزال . فهي
يوما مستبقة لها ؟ أم ينتهي الأجل
وفي قصيدة (حلى باب
الأميرة) ص ٧٨ التي اختارها
الشاعر عنوانا للديوان وهي من
بحر الشاذلك - فلن فلن فلن
فلن - نجد الرمز للأميرة هنا
ما هي إلا رمز للكلمة أو رمز
للحربة أو رمز للحسر . يقول في
مطلعها :

مولاي . هبك عند الباب
لم يأنذ يمد له الحجاب
تعب دامي القلمين وما
يبليه سوى عطر وكتاب
ولكن بالرغم مما تنفي به في حله
القصيدة إلا أن الحرية لم تفتح له
بابها فهو لم يزل واقفا عند الباب لم
يخطو خطوة نحو الداخل فهو
ينهي قصيدته بقوله :

الهن حلى شفق يضيح
وينعمه عسل الحجاب
أي أن صوته لم يخرج الجدران
ويصل إلى سامع لمحبة التي كما
قلنا عنها في البداية إلا أنها الحرية
أو الكلمة للصادقة أو مصر . أما
في قصيدة (الأسكنديرة) ص
٨٣ .

وهي من بحر الكامل -
متغافلن متغافلن متغافلن -
فالإسكنديرة كمنية متميزة على
مدى التاريخ تنفي بها كثيرا من
الشعراء بما في ذلك شعراء اجانب
مثل (كفايس ، كسطنطين
إلى) بالامس) أما في العصر الحاضر
فكساد لا ترضي شاعرا من
الإسكنديرة إلا ما تنفي بها . تلك
القيمة التي لها حضورها التاريخي

والحضاري على مدى الأزمنة منذ
أن بناها الأسكندر عام ٣٣١
ق . م .

ومن هؤلاء الشعراء : خليل
شبيب ، عبد العليم القبالي ،
أحمد الشعرا ، أدوار خا سعد ،
أحمد فضل شبلول .

وتسان قصيدة الأنصاري
تضيف هنا جديدا لسيوفية
الحب التي عزفها كثير من
الشعراء في مدينة الإسكنديرة .

ومن خلال القصيدة نلاحظ
أن الشاعر عبر عن الإسكنديرة
بأن لها سمها الخاص وطابعها
المنيز فهي لا تنتمي إلى الأعاجم
أو إلى العرب ، ويضع لنا ذلك
منذ أول مقطع في القصيدة حيث
يقول :

من أين هذا العطر والأواب ؟
لا الروم تعرفها . ولا الأعراب
من أين تشدوني عيونك زرقه
مواج . وعلى الشفاة ضاب
أسكنديرة ما الذي تبدلت
من فتنة عفو لها الألباب
ثم يقول أن الإسكنديرة هي
مهبط الفن وملاذ الإبداع :

للفن فيك . وللمهوى أرباب
ولكل رب مذهب وكتاب
وبكل أرض من طراسك كومة
وبكل أفق من ينمك شهاب

والشاعر عبد النعم الأنصاري
من الشعراء الوجدانيين كما يقول
الدكتور عبد القادر القط عنه وكما
نرى ذلك من خلال قصائده ومع
الفرق الواضح في تجاربه وتعبيره
وصوره يبدو تأثره واضحا بأحد
كبار الشعراء السويديين
السابقين وهو الشاعر (محمود
حسن إسماعيل) .

لكن ما يميز الأنصاري أنه أقل
حفة في الشعور وأقل جوحا في
الخيال وأنه يحاول ما استطاع أن
يربط بين التجربة الذاتية وواقع
الجمتمع فجاءه ديوانه الثال
باب الأميرة) ليكمل مسيرته في
عالم الشعر العربي بالكلمة
المصاغة والصورة المعبرة والرؤية
المعاصرة

الموتى وعالمهم في مصر القديمة

كتاب : أحمد صليحة

تعليق : أ ح

مصر ورومانا أثر هام في حفظ تلك الأجساد ، حيث تمسح الرمال الساخنة الرطوبية فتعمل على تجفيفها وليس من شك أن رؤية تلك الأجساد حينها كانت الرياح وعوامل التصرية تزيل الركام عن المظبرة ، هي التي أوحى بفكرة استمرار الحياة بعد الموت . ومن ثم حرص المصري على تزويد الراحلين بالأغذية بشيء من الزاد والمتاع ثم حرص على تعقيم الحفرة بالغلب حتى يرفع نقل الركام والأحجار ثم صندرت صوته ، كما صنع لهم صناعينا لحفظ أجسادهم .

أدى هذا التطور نتيجة عكسية فبدلاً من أن يحفظ للشوق جسده ، ساعد على سرعته تحلله ، حيث فصل الصندوق أو التابوت الخشب عن الرمال الساخنة التي تتسرب رطوبتها ، ومن ثم كان على المصري أن يتكسر وسيلة لحفظها ، ففي البداية أخذ يلف الأجساد بأشرطة كتانية لفا عكياً راض فيه أن يفصل الأضغاث تفصيلاً ثم غطاه بالشمع حتى يحفظها حيثما كان صمد أحياناً إلى تكوين الوجه ليقضى عليه سمة الحياة .

ثم عهد له أن يخلو جوف الجنان من الأشعاع التي تترسب للتلغ والتحلل . وحفظها في أوان حجرية صورت صورت أحياناً بيضة غلوات مسحرة تدعى أولاد حوروس وهم إبن أوى والصقر والقرى ، أما الرابع فكان بيضة إنسان أما الملوك فاختصوا بأوعية ذهبية صمنت في صورة المومياة كما نرى في كنز توت عنخ أمون .

ثم ارتقى فن التحنيط حينها استخدم المصريون ملح النطرون في تجفيف أجساد موتاهم . فكان المحنط يعتمد إلى أحداث قطع في جنب الروميا ، ويولج فيه يده ليخرج الأعضاء ، أما الملح فيستخرج عن طريق الأنف ثم يغمر الجنان في ملح النطرون الجاف ، الذي ينض الرطوبة من أنسجة الجسم دون أن يؤذي بشرته ثم يمشى الجوف بأنفسه مشعة بالراتنج . وقد عمد

هذا هو السر في الارتباط الوثيق بين الحضارة الفرعونية وعقائده الموت والآثار الجنزية ، فهي مثل المصدر الرئيس لمعلوماتنا عن مصر القديمة وتراثها الحضاري ، ويفضلها أمكتنا أن نرسم خطى تطورها منذ أن شاد سكان قرية مومة أول الكواخيم الطينية في الألف الخامس قبل الميلاد وبدأوا أول محاولاتهم لزراعة الأرض واستئناس الحيوانات ، وحتى تخرج الاسكندر فرعوناً في مبدع يتشاح رب عيسى وتلقاه وحى أسون في واحدة سيرة عام ٣٣٣ ق م .

كانت أقدم المقابر المصرية حفراً بسيطة بدائية يسرى فيها التوفي في وضع القرفصاء كما لو كان جنينا يسير من رحم الأرض ، وتلقو قبره كومة من الركام ، ربما أوحى لآخرهم فيها بعد بشكل أعظم لأضرحتهم أي الحرم . وكان ليقص صحراره

ولقد شاد المصريون أضرحتهم في التلال الصخرية الجرداء التي تحف وادي النيل ، حتى تكون بمنأى عن رطوبة الأرض الزراعية فلا تتلف مومياها أو أثلاثها الجزوى وفي الوقت الذي تعرضت فيه بيوت الأحياء ومذبحهم إلى الاندثار حيث استمرت الأجيال المتعاقبة نجياً ، وتعيد بناء منازلها جديلاً بعد جبل ، ظلت مقابر المصريين الصخرية على حالها ، حيث طويها رمال الصحراء حتى أعيد اكتشافها في العصر الحديث . وتقتل كل مقبرة ثروة من المعلومات التي لا تتصل بمثلها الحق لحسب بل تقتل إلى عالم الأحياء ، حيث تصورهم متناظروا لمخاطبة وهم يمارسون أنشطة حياتهم اليومية وسحت يمدنا الأثاث الجنزي بصورة الأثاث والملايس والخل وغيرها من أدوات الحياة اليومية بما فيها لعب الأطفال والألعاب التسلية

ترتبط الحضارة المصرية أكثر من غيرها بعيدة الموت ، فإذا ما ذكر اسم مصر القديمة ، ارتسمت في خيلة الكثيرين صور الأهرامات والأضرحة الجيرية والساديب المنقورة في الصخر حيث ترقد مومياوات الملوك ونبلائهم في أكفانها الذهبية وتوابيتهم الجيرية في حرف مكلمة بالثلاث والكثوز .

لقد آمن المصريون مثل غيرهم بالحياة بعد الموت . وفي سعيهم لضمان رفاهية التوفي في العالم الآخر . حرصوا على أن يزودوه بكل ما قد يحتاجه هناك من طعام وشراب وأثاث وملابس وحلى كما عملوا على حفظ جثمانه بتجفيفه تجفيفاً كيميائياً ووضعه في توابيت قلدت من أصلب الأحجار وشكلت تارة في هيئة منزل صاحبه وتارة أخرى في هيئة مومياة .

واستمرت تلك العادات الجنزمية طيلة المصنور الفرعونية ، حتى بعد أن تطورت صورة العالم الآخر في خيلة المصري ، وبات جنة يدخلها الصالحون بناء على أعمالهم في الدنيا ، حيث كان للتقاليد سلطانها على أذهان المصريين ، فأبوا أن يفسحوا بعباد الماض وظلوا يشيدون الأضرحة الجنزية المعلقة حتى تكون دوراً تقيم فيها أرواح الموتى بالتصميم الملقى الذي ألقته في حياتها الدنيا .



الحظ إلى وضع عيون صناعية في وجه المومياء ، أو تصفيف شعرها حتى تبدو في أفضل زينة وكانت الملكة أحمس ورفرتها في زوجة الفرعون أحمس : قاسمر المكسوس : قد توفيت في سن متقدمة بعد أن تساقط الكثير من شعرها الطبيعي ولذا لُصِّتَ المحط عشرين خصلة مضمورة من الشعر الأدمي فوق رأسها

وفي عصر الأسرة الحادية والعشرين ارتقى فن التحنيط إلى أعلى درجاته حيث استطاعوا أن يحافظوا على الجلد واللحم والشعر وأحياناً رموش العين إلى حد مثير ، وقد حاولوا جعلهم أن يحافظوا على سلامة أجزاء البنية ووجدها وبعد أن كانت الأضراس تحفظ في اوان أعادوها مرة ثانية إلى جوف المومياء ، بعد علاجها لتوضع تحت حاية نحائيل صغيرة لأولاد حورس واعتصما بصالح أجيالهم الموقر فتراهم يطفون القروح المنتشرة على جثة امرأة عجوز ، يرفع من الجلد ، كما لسنوا بشرى المومياءات بالبولين الأحمر والأصفر حتى يعملوا عليها مظهر الحياة ، وكان هذان اللونان يستخدمان في تجميل الأثراء ، فيلون الرجال باللون الأحمر ، والنساء باللون الأصفر ، إشارة إلى أن النساء الرفعات لا يخرجن إلى العمل في قبط الشمس .

ويؤدى المحط عمله وهو متنعس بوجهه إلى أوى رمز الله التحنيط أنويس ، إذ لم يكن التحنيط فناً خالصاً ، بل كان عملاً تميز فيه العقائد الدينية والممارسات السحرية فتظهر المومياء بالله يرمز إلى أسطورة خلق الشمس من مياه المحيط الأزلي ، ولقد كان لتزيين التماثيل السحرية بصاحب عملية التحنيط كما كانت المومياء تزود بعدد كبير من التماثيل التي تعبد في حياتها وبعاد الأذى عنها .

ويبدو أن اهتمام الأقرباء في تركيز العصر الرومان حول تكلفة الجنائز وكيف تقسم على أفراد العائلة وكان على الأثنياء في بعض

الحالات أن يدفعوا نفقات دفن والدهم ، وكذلك المصرية التي تفرص الحكومة على كل دفنة ، قبل تسلم الجرات حسباً لشرط البعض في وصاياهم . وكثيراً ما كان الأثنياء يقدون اتفاقات تحدد نصيب كل واحد منهم في نفقات الجنائز ، وربما دفع الحرس في بعضهم إلى أن يعقد اتفاقاً مع معبد يقوم بنفقات تحنيطه ودفنه مقابل بعض الميزات التي يمنحها المتوفى له . أثناء حياته .

وكانت المومياءات تضميد بأسرطة فقد الحنطون في تشكيلها نقتضيتها على نحو متضارع بحيث تكون أشكال معينة تزيها عرارات مذهبة وتخل المومياء بأضائة أظلمة مذهبة لأظافر اليدين ولحمة الثدي عند النساء وقد تدهور فن التحنيط في العصور المتأخرة لتدهور كبير ويبدو أن كثرة العمل أدت إلى تحلل بعض الجثث قبل معالجتها ولذا نجد أحياناً داخل لفائف المومياءات الأثنياء من العصر المتأخر أعضاء ناقصة أو عظام أشخاص مختلفين جمعت ولقت لتكون هيكل عظمي واحداً مثل مومياء امرأة بالغة ، تلبث بعض لحصها أن عظام ساقها لرجل كما عهد المحط أحياناً إلى اختصار حجم الجثة حتى قوام حجم الثأبوت كان يقطع ذراها المومياء وكشفاها ، أو يكسر عظمي الفخذ لتضخيمه بيد أن لفائف المومياء الأثنياء كانت دائماً تحفى الفسوفى الفسارفة في جوفها

أخذ بناء المقبرة يرتقى مع تطور الحضارة المصرية فبعد أن كان حفرة يعملوها الركام ، بات حجرة متطورة في الأرض لها جدران طوبوية ويعملوها بناء مستطيل مقبى يعرف بالصلصة وفي بادئ الأمر كان هذا البناء يضم عدداً كبيراً من المخازن التي احتفظ المصريون فيها بكل ما يمكن أن يحتاجه صاحبها في العالم الآخر .

ومع تطور المقبرة وزاد ثراه الدفات بات على المصريين أن

يكلّفوا عدواً جديداً غير خطر التحلل والفتاة ويتمثل هذا العدو في لصوص المقابر ، الذين يجزوا باخراة والمسايرة ، ولم تكن أصلب الأحجار لتوفيقهم عن عليهم ولقد بات بالشلل كل جهود المصريين لحماية قبورهم من أيدي اللصوص القذلة ، ولم يقدر إلا لعدد محدود من الرقات أن يتجو من أيديهم

في البداية استعمل مهندسين المقبرة كتلا ضخمة من الأحجار الجرانيتية لسد الممرات التي تؤدي إلى حجرات الدفن التي كانت تنقر على مسافات بعيدة ثم باتت غرفة الدفن تحفر في قاع بئر رأسية عميقة تملأ بعد الدفن بالمرمال والأحجار ويحطب حضرها ولقا وجهها لا يتوافر للصوص في الظروف العادية حيث كانت الجبالنا موضوعة تحت حماية فرق من رجال الشرطة الأشداء بيد أن ثرات القفوف والاضطراب قد مكنت اللصوص من غارة عليهم .

وقد حاول البعض تضليل اللصوص بحفر غرفة زائفة للدفن حتى توحى للصوص بأن المقبرة قد سرقت من قبل ، بينما غرفة الدفن الحقيقية خلفها أو أسفلها . كما صنع أحد مهندسي الأسرة الثانية عشرة فعا لإهلاك اللصوص إذا اختصموا مقبرته فلك أنه شق بئراً عمودية تملأ بمخلخل حجر الدفن وملا البئر بالرمال السائلة ، ثم سد البئر المؤدى إليها بالرمال والأحجار . حتى إذا أزال اللصوص الرمال من السدهليز انهمرت عليهم الرمال من البئر فتدفقهم أحياء . بيد أن اللصوص الذين كانوا على علم بثلث الفع . شقوا لهم ممرأ آخر إلى غرفة الدفن .

ومنذ عصر الأسرة الثالثة بدأ المصريون يلفنون ملوكهم في أضراسه هرمية الشكل ، كان أولها عهد زوسر في سقارة . الذي يتألف من ست درجات ضخمة أما في عصر الأسرة الرابعة فقد اكتسب بعض جدرانها ملساء كانت تحدد من حجار طرة الجيرية الفاخرة وقد ارتقى فن

العمارة في هذا العصر ارتفاعاً كبيراً كما سرى في الهرم الأكبر الذي يمتدح على ٦ مليون طن من الأحجار تحيط بحجرة دفن الملك خوفو التي صنعت من مجاديل جرانيتية ضخمة . بيد أنها لم تكن عنه شيئاً ، إذ توصل اللصوص إلى مدخل الهرم الذي كان يوضع دائماً في المواجهة الشمالية على بوابه النجوم القطبية . ودمر حطوة تلك العمادة ، إلا أن المصريين استمروا يفتحون مداخل أهراماتهم نحو الشمال حتى عصر الأسرة الثانية عشرة ، حيث اعتقدوا أن أرواح ملوكهم تنسحب من التحنيط في عملة مسامية بيد أن تكرار حوادث السرقة أجبر الفراعنة الجدد على تغيير موضع المدخل ، وعلى خلق عدد من الممرات الزائفة لتضليل اللصوص .

وبعد هرم هواره قرب الفيوم خير مثال لذلك النوع ، ولبه يؤدي سلم هابط إلى غرفة تبدو بلا منفذ ، ولكن سقفها يضم حجراً يمكن تحريكه إلى الجانب ليكشف عن حجرة علوية تؤدي إلى ممرين الأول مر كاذب يسرى إلى نهاية شمل ، وقد سد بعناية بكل حجرة أما الممر الصحيح فينتج نحو الشرق ، وقد أطلق باب خشبي ، ولقد دُخِعَ بعض اللصوص بمظهر الممر الأول ، وأضاعوا وقتهم في شق ممر خلال كتله الحجرية . وفي بداية الممر الثاني (الصحيح) يوجد لمر سري في سقفه وهو يؤدي إلى ممر أعلى به باب سري ثالث ومه ينطلق ممر يؤدي إلى غرفة تسبق غرفة الدفن . وقد ترك في نسرين مفتوحين لتضليل اللصوص .

وكانت غرفة الدفن يكلّمها منقودة في كتلة من حجير الكوارتز انزلت إلى قاع البئر قبل بناء الهرم . . وكان سقفها ثلاثة مجاديل حجرية ترك أحدها مرفوعاً لإدخال المومياء ، ثم انزلت إلى موضعه حتى يسد الممر الذي يصله بياني أجزاء الهرم .

بيد أن اللصوص توصلوا إلى مومياء الملك بعد أن أنفقوا جهناً



مالك الحزين رواية : ابراهيم أصلان

رائحة المكان في رواية ..

مالك الحزين

نقد وتحليل : شمس الدين موسى

يمكن أن تتبع منه ، وإنما ترتبط
بمناخ هام له خصوصيته وتنبؤه ،
لأخلاقه هنا ليست حالة
شخص .. يوسف النجار ..
الذي يقف الكاتب وراءه
ولا حالة أي من أشخاص الرواية
الذين زحرت بهم كما لم يزخر بهم
عمل قصصى عربى من قبل -
وإنما هي البيئة بتضاريسها
المحددة ، فهي البطل السلى
يتحدد وجوده فيحتوى جميع
جزئيات ذلك العالم الذى صوروه
الكاتب في أهم لحظات امبارزه .
يقدم الكاتب بيئة ومناخا هما
صفات شديدة الإنسانية وقد
حسد الكتاب هذه البيئة
جغرافيا . فالخلة أو البطل في
في منطقة معينة اكتشف المؤلف
أنه تعامل معها في زمان معين
ما يمكن أن نسميه بغيريتها الفنية
أو خصوصيتها التي دفعت إلى
تسجيلها روايا وهذه المنطقة التي
تتحرك على أرضها الشخصيات
وكأنها غيبه بمحدها مسرح من
الناحية الشعرية بر النيل ،
ولا تتجاوز في امتدادها للشمال
سكة حديد الصعيد ، وجنوبيا
ميدان خالد بن الوليد ، أو
ما يعرف بالكثك كات . وعلى
هذا الجزء يتحرك شخص العالم
الذى رسمه المؤلف والمثلين لم
تكن هذه المنطقة قيمة ما أولا
وجودهم فهم يتاملون معها وفق
متطلباتها كما أنها هي التي حدثت
بوجودها الأحداث الإنسانية
والأساسية لهم أثناء تباينها مع
العالم المحيط بها فكانت هي وهم
يشيرون في لحظة ذات سمة رفيق
مستقرة يسبحها القارىء في ثنائيا

رواية «مالك الحزين»
للشاعر ابراهيم أصلان هي
الرواية الأولى التي يصدرها
الكاتب ، التي عرفه القراء كاتبا
متميزا له أسلوبه الخاص في كتابه
القصة القصيرة ، فهو واحد من
الجيل الذي حمل لواء التجديد في
القصة منذ أواخر ومتصف
السينيات ، لكنه في الوقت ذاته
لم يفضل الواقع الاجتماعي ،
فجاءت قصته تمثل الممانعة
الصعبة التي يتوازن في طرفها كل
من الشكل والمحتوى بما يضمن من
مواقف وأفكار ، أراد الكاتب
إصعاجا إلى قرأه ولم يعلم جانب
على آخر في قصص ابراهيم
أصلان بل كانت جميع العناصر في
حالة توازن فكري وعالي لم يصل
إلى حد التناوب الرياضى أو
الكسبي السلى يصيب بعض
الأصاال الفنية والإبداعية ، أو
يصيبها بالانكسار والانتسبة عما
يسلها الكثير من الروح والحيوية
أو التناوب ، فبجاءت مادة العمل
ثقل نوعا من التاريخ الذي يحدث
بطريقة مشوشة . ويتجسم فيه
قدر من القلق والتوتر . فلك أن
الكاتب يركز على السراويل
الغضاضة للتسبيح في الحياة
الداخلية لأشخاص الذين لم يفتح
أمام أي منهم اختيار ، يمثل هؤلاء
معينا . وكذا الحياة الخارجية
هؤلاء الذين هو هم المؤلف في
أثناء حركته على أرض الرواية
«مالك الحزين» .

وللملاحظ أن ابراهيم أصلان
يقدم حالة شديدة التركيب
لا تعتمد على شخصية معينة ،
رغم تعدد الشخصيات بلوحة
كبيرة ، ولا على حدث معين

١٩٢٢ . وفي عام ١٩٤٠
اكتشفت مجموعة من مقابر ملوك
الأسرتين الحادية والثانية
والعشرين في حزم مدينة
صان الحجز بالدفنا ويبدو أن
ملوك تلك العهد فضلوا إقامة
مقابرهم في حرم المعبد حتى تكون
تحت حامية الكهنة بيد أنها لم تكن
أصعد حقا من مثيلاتها ولكن
سليسة ولم يهبها الخصوص
وتوجد كنوزها اليوم في المتحف
المصرى بالقاهرة .

ولم يكن استخدام التحنيط أو
بناء المقابر وقفا على البشر
وحدهم ، بل امتد للحيوانات
المقدسة . لقد جعل المصريون
عددا من الحيوانات التي كانت
تجسد رمزا لأحد معبوداتهم
ومستورا لروح ، ومن أشهرها
العجل وطائر أبو منجل والبقرة
والصقر والحيات . وكانت
جبانة الحيوانات المقدسة تحفر
في هيئة عرمت في باطن الأرض ،
مثليا نرى في السراويل الذي كان
مكرسا للجن المجلد المقدس
أييس .

كان هذا العجل يحمي في عيد
الآله بتاح ، باعتباره مستورا
لروح هذا الآله ، رب مدينة
عنيس . وبعد موته يحتج جنازه
ثم يرسل حمولا على زحافة إلى
شوا الأخرى في سراويل سفارة ،
حيث يشيعه الناس باللطم
للعوايل كما يفعلون في جنازات
البشر كما روى هيرودوت .

ولم يكن اللطم والعويل مجرد
تعبير عن الحزن لتفقد الأجزاء ،
بل تقليدا دينيا يذكر به المصريون
مصرع رجب الحبيب أو زيريس
رب الحبيب والزراعة التي قتله
إخاه سم غفرا . فقد كان الموت
بداية حياة سعيدة بعيدة بفضيها
المرء في صحة الأرباب

كيرا في البحث في السراويل
والمرات الزائفة .

هكذا أدرك الملوك حيث
جهودهم لحماية مقابرهم
الحرمة ، ولذا اتجه فراسة الأسرة
الثانية عشرة إلى إنشاء مقابرهم
في واد صغير على الضفة الغربية
للأقصر الذي تعرفه اليوم باسم
وادي الملوك . كان حفر المقبرة
الملكية يتم في سرية مطلقة ،
حيث عاش عمال الجبانة بمزول
عن غيرهم في قرية مجاورة
للوادي .

يبدو أن اضطراب الحياة
الاقتصادية في نهاية عصر الأسرة
الطشرين دفع بعض العمال
والوظائف إلى تكوين عصابات
لسرقة المقابر ولقد وصلتنا
مجموعة من البرديات التي تسجل
التحقيقات التي أجريت مع عدد
من المصوص وكان على منهم أن
يقسم لثلاث : « بصحة آمون وصحة
الفرعون ، إذا ثبت أنني تعاونت
مع أي من المصوص لتجديع
انفسي وأقناني وأوضاع على
الحاقوق »

ونعكس قسوة تلك المفويات
خطورة الجريمة التي لم تقتصر على
سرقة محتويات الدفنة بل تعدتها
إلى تعريض حياة المتوفى في العالم
الأخر للخطر عن طريق تدمير
موميائه وإزاء ضفاف المشكلة
اضطر كهنة آمون إلى جمع
البرديات الملكية ودفنها في مقبرة
جماعية ظل موضوعها مجهولا حتى
اكتشفت مصادفة في القرن
التاسع عشر . ولم يتج من تلك
الظواهر سوى مقبرة الملك نخت
عنخ آمون ، التي يبدو أن
تعرضت لمحاولة لاختلال السرة
ثم خطاها الركام المتخلف عن
حضر مقبرة الملك رمسيس
السادس وظل مكانها مجهولا حام

العمل ويواجه قارئه مالك الحزين ، بالفتح بوصفه البؤرة التي يتحرك الجميع حولها ، ثم يلجؤون ما يفتشون منها أبا عمور للجميع ، كذلك كان المظهر هو القلبي الأساسي لمتابعة الشؤون العامة للمنطقة فهو يمثل أحد المناهج الأساسية للظروف الحياة والشخصية لرواه ، صحت تداخل الخطوط الوصلة إليها ، وتتقاطع مع بعضها في تمارض أو غش . ثم يعقب ذلك صدور ردود الأفعال التي تخرج بالقوة نفسها ، وتتقاطع وتتماس مع بعضها أيضا . ويبدأ بداخلها الاستعداد للمشاركة في ما يخص الجميع كذلك شخص متوقئ مثل العم مجاهد وإحياء ليله وفاته . وكيف لا والنعم مجاهد مهم ويعيش داخل البهجة نفسها ، وعلى الجميع أن يشارك في إحياء هذه الليلة ، ذلك أمر له قوة القانون وتناقضه مستحيلة وهذا في الوقت الذي تمارض فيه الأرواح بتقصيص عدم اشتراك المعلم عوض الله الصغير صاحب المظهر للبيت بدلا من أن يفتريه المعلم صبي تساجر الفترخ ويهدمه ، ويصعب عيد الله الذي كان يعمل للمظهر الذي عمل به منذ طفولته مشاعر خاصة ومن ثم يصعب ذلك المكان الذي يضم الجميع .

ومن داخل تلك البؤرة التي ينصهر فيها الجميع شبانا وشيوخا سواء كانوا قادمين من أقصى الشمال ، أو من أقصى الجنوب من الكتيبات كانت مرورا بسكة فضل الله حضان أو قطر الندي ، أو حارة توكيل ، أو حارة أثير الجبرش ، أو السوق ... كانت جزئيات العمل المتناثرة قديمها وحديثها تترامى لعين الكاتب فيجمعها ويؤطرها داخله لم يعيد صياغتها وفق الإطار الروائي الذي لا يعنى بما عنيته به الرواية التقليدية ، فلم يركز على الصفات الخاصة لبطل بعينه ، وإن قدم الجميع من خلال خصوصية المنطقة بشكل عام وردود أفعال الجميع كما يجري في العالم الذي لا يفضلهم منه سوى النيل .

وهذا الثبات الكبير هو البحر الذي كان الكاتب يفرض داخله لاصطياد مفرداته مثلا كان شوقي « يقف ستراته في النيل كي يظلم لوالدته تسمية من السمك الذي كانت تخبئه دون تعليق ، معدة له التوم والملح والقنصل والردة كي تعاقبه في ألبه رتيبة وكان ذلك الأمر يبدو من آلاف الشين دون أن يطرأ ما يمتعه أو يوقفه ، فالتيل دائما يجري أمامهم ، ويصعدون دوما بين مياه البنية ويصعدون مياههم وبخاصة أن الغالبية لا يجدون ما يفعلونه مثل شوقي والورق - لكنهم واضرون معيهم وأعمالهم لتواضعه مثل عيد الله القهوي لا يجدون ما يصنعون بأي ضجر يخلعهم لارتباط بالعم الخارجي المريض باستناده أصحاب الأعمال مثل الحاج صبيح نجار الفترخ . أو جابر الفيل أو الهرم تاجر الخيش أو المعلم رمضان الفطاطري كل هؤلاء ليس لهم وظيفة محددة في الرواية ، بل أنهم يمثلون راحة المكان وقبه الخاص ، وطرقاته التي استطاع إبراهيم أصلان إيراهاها من خلال عين حبيبة تعيش بداخلهم وأصداء مقادير التغيرات التي تحدث للمكان كلها مر به الزمن ، وتأتي ذلك على الأساسية لتلك الحالة .

ويكسبنا أن تلاحظ أن التغيرات التي كانت تصب عالم الرواية كما يوضحها المؤلف كانت تأتيه من الخارج ، فكل مكون من مكونات ذلك العالم شخصاً كان أو مكاناً كان يتغير بحدوث المؤثر الخارجي . ولقد جعل هذا مرات عديدة فتمتدنا توالت العلاقة بين يوسف النجار وقاطعة تلك الفتاة الجريشة التي فطمت منذ البداية أنه لا يجوز لها خلع ثيابها خارج البنية ، وكانت قد أحست بالألفة معه وتواصلت معها نظراً للحاجة الشديدة التي تحسها تجاه الرجل . وكان « يوسف » قد اتفق مع مجيد صديقه على توفير مكان له يستطيع أن يأخذ قاطعة اليه كي يعيش لحظاته السعيدة المتفتنة وكان قد اتفق على الموعد ، لكن

المظاهر الظلية التي فاجأت يوسف وقاطعة رغم أنه كان يراها تنتظره في المكان الذي اتفقا عليه في أول شارع قوادة - قد حالت بينه وبينها ودخلت الجميع بعيدا عنها . ولم يتم ما كانت قد اتفقا عليه نتيجة لذلك لا سيما وأن يوسف عاش بطرق خاصة للحظات التي رأى فيها الجميع تخرج لتطالب بقطب يسها من أعماله ، وقد عاشها بوعي الإنسان الذي يتجاوز مذكراته مفاهيم بيته الضيقة ، فهو يسي الرواية غير المرئية التي تربط الخاص بالعام ، وكانت اهتماماته بالعام في تلك اللحظات تتجاوز كل شيء كذلك كان المؤثر الخارجي هو الذي قاد المعلم رمضان إلى إيقاف العمل في مكان الفطير ، فبدلاً من دوشة الدماغ يبيع حصته من الدقيق والسمن والسكر والزيت في السوق السوداء ، ويعيش على سرق السمر بلا عمل متجرب كما أن المؤثرات الخارجية كانت السبب الأول في كل ما تناسر من لواء الجميع في تلك الليلة من الحروبة العائقة التي يمس به كل أملاكه ، « الكتيبات » والاراضي المحيطة بها . ويعطد كل الذين يعيشون عليها وهم لبناء المنطقة الحقيقيون ، وهو المحيل من أوربا .

ويصور الكاتب اميرار ذلك العالم في اللحظة التي يلتصق بها الماضي والحاضر في ذهن الأثير - أحد أبطال الرواية - ولا يحدد هذا إلا عنصرا متقدما للبؤرة التي تركز وجود الجميع بداخلها وهي المظهر بعد أن يتجسس المعلم صبيح في شوارع الليل الذي يضم المظهر ويستمع عيد الله أن يحتفظ به ولم يتم المعلم عطيه بشرائه بدلا من صبيح فقد رأى كل شيء أمامه يلوب متلاحقا يتناقل كل عتويات المظهر توضع على العربية - ويقول الأمير في نفسه :

الحيل قد اتقطع والمظهر ضاح ، ووضوح الله ضاح 11 واليوم لفظ عوت ابوك 11

ملاحظات فنية

- ١ - اتخذ الكاتب في عمله السرد التقليدي الذي كان يتقلد فيه ضمير التكملة أو الغائب في بعض الأحيان . مختصراً الزمن داخل مساحة ضيقة كان اتساعها يزداد كلما عاد للرواة .
- ٢ - طلب في الرواية الجانب التسجيلي لأن الكاتب أراد أن يقدم في روايته المكان كقيمة جالية فالكان هو البطل في الرواية بآثاره القديعة ومساحته داخل نفوس الشخصيات .
- ٣ - استخدم إبراهيم أصلان اللغة المنسوبة التي تغلب عليها التقريرية والحبرية بما يتناسب مع ما يريد توصيله موقفاً للمعلم .
- ٤ - هي الكاتب بتقديم طرائف العالم الذي يقدم فكان له مجزؤه وخصوصيته وأصل شخصيته الشيخ حتى صالدا العميان من الشخصيات التي لم تتكرر في أدبنا . وأن كانت تروى الفنان أضلقت إليها ما أضلقت لكنها لم تكن شخصية مفتعلة
- ٥ - رغم أن الكاتب ينسج عمله داخل تجربة خاصة للغاية - إلا أنه لم يغفل العام ، وإن لم يتصفق بالتميمات ، ولم يوقفه الحسد الفاضح ، ولم الغوص في ثنائيا العالم الذي تقدمه .
- ٦ - لم تكن شخصية يوسف النجار ، التي يتوارى خلفها الكاتب أساسية في الرواية بقصد ووجدها في الرواية كان بقصد أن يلقى الكاتب الفسوس من مقلاتها على أحداث معينة مثل مظاهر الطفلة وموقف أصدقاء يوسف منها « فاروق » ، وعبد و إبراهيم وجبل الخ ،
- ٧ - أتت الرواية خالية من أية زوائد أو ترويل أصاب الرواية في القصة الأخيرة .
- ٨ - إسم الرواية « مالك الحزين » يحصل الكثير من الدلالات التراتبية التي لم تكن تخفى على أحد تجسيد الشعور النفسي الحزين لأشخاص الرواية ، وبخاصة شخص يوسف النجار ، التي تفتت رواه العمل بوجه عام ، والتي يقف وراءها الروائي



البداية

بيومي قنديل

- وشاش العمائم فل أبيض

المزمار كان بلدى - عادى - والغنا سكر - عادى ؛
والرقص هن - يا - وز - عادى - وسط الجمال الذى حمل
انوار لم يكن أطول كثيراً من سائر أسطر الجمال التى تخترق
القرية بين الحين والآخر ، لكننا أرخنا فرح « بسمه وجلال »
دون سائر الأفراح ولم يكن نادر أن يقول أحدهم . الحكاية
دى حصلت قبل « بسمه » ما تتجوز « جلال » بكذا شهر أو
كلما ستة . بل ونجاوز البيض منا ، عن أساء الأسلاف جوداً
وجدات وأولياء صالحين وأطلقوا اسميهما على أطفالهم .
وبالنسبة لى لم أصدق عيني إلا بعد أن أفصح أحدهم ، بأننا
نكبر عاماً إثر عام بينما يصغر هذان العروسان عاماً فعاماً .
ولذلك ولأسباب أخرى لم نستطع اقتناصها فى ألفاظ ، شغلنا
سماعة الزوجين ولا تدرى كم كانت البهجة التى تدلقت فى
حروقنا وخلايانا عندما زرقت « بسمه » من « جلال » بأول
طفل ، وكان لفرط غيظتنا ذكراً ثم ثان طفل وكان انثى وقلنا
أن النساء تعلم ، علم اليقين ، أن الشياطين التى تلاعب بعض
رجال العائلتين لا يرجون لهذا الزواج أن يتنجح أو أن يثمر
ولذلك وضعنا ألبديننا على قلوبنا عندما حط الصمت نهاراً
وخيمت العتمة ليلاً على البيت التى تحفه أئدتنا ولكن البعض
رجح أن يكون « جلال » قد « خباها » وعندما رد آخرون
ياستكار يا ترى هم تراكوه وجدنا فى الأمر صواباً موجعاً فى
نهاية المطاف . إذا ما عسى أن يكون السبب طاملاً أنهم ليسوا
أتراكاً يتخفون زوجاتهم ، ونشل الذين حاولوا استكناه الخبر
من « جلال » الذى أخذ ينسل وحيداً إلا من دقاته تمت باطه
فى الصباح الباكر ويعود بعد المغارب . وعندما ظهرت
« بسمه » تطير الطرمة اليلوية أمام الباب ، لأول مرة ، منذ

لم تتوقف فى البداية أمام الصمت النهارى أو العتمة الليلية
الذين لما ذلك البيت الأنيق فى وقفته وسط البيوت الطين التى
تضج حوله بأصوات الجواميس والغنم والميز والأطفال
وأصواء اللبية الجاز أو ركية النار . ولكن الأمر طال ،
وأخذت أسئلة عديدة تثقل على صدورنا ونخفق أنفاسنا ،
إلا أن الذين استطاعوا ، منا ، أن يمرروا أنفسهم من هذا
الوقر ، كانوا يهزون أكتافهم ويتساءلون .

- تفكرو وبقى يكون فيه آيه ؟

ولما كانت أسباب هذه الحيرة واضحة لنا ، فلقد لاذ الجميع
بالصمت ؟ فهو الذى عبر جهاراً نهاراً عداوات العائلتين
التقليدية قبل نحو عشرة أعوام ، وطاف وسعى واستشفع
وقتها رغم أن البنات بنات أعمامه وبنات الذين ليسوا أعمامه
كانت تسبل أعيניה وتنهد كلما مر أو مر اسمه . أما هى فهى
التي رفعت فى والدها الشيخ الوقور عيتين صامتين وكانت
نظرها حاسمة رغم أن مضمونها لم يكن مبعداً أو التهديد أم
المن ؟ وهل هو الاستعطاف أم الإصرار ؟ وفى بحر تلك الأثناء
بدأت النساء التى لا تمت بقرابة وطيدة أو مصاهرة قوية
للعائلتين همس لم يمتها نساء العائلتين ذاتها :

- لا ياقين والتى لبعض .
- فولة ومقسومة نصين .
- قُطعت المداوة وسنيها .

أما الرجال فكانوا قد أخذوا يجهرون بعد همس النساء
واللهي ما دلذت ش نفسها يحيل من شياطين المقاعد^(١) زى
غيرها ما عمل .

- وبسنة اللاه ورسوله .

ما يزيد على حلة شهر كان شيتا ما في وجهها قد غرب وحينا
بالت في الإيسام وفي تثير آخر مقافع الكلمات لدى ردحا
على الصياحات التي تلقى عليها ، تأكد للجميع أنها لا تريد
لشيء ما في أعماقها أن يبين . وخلال تلك الأيام أخذ
« جلال » يتجنى جانباً ويميل إلى التسهيم وعندما يفاجئه هذا
السؤال اللحوح :

- فيه أية يا جلال ؟

كان « جلال » ينتبه إلى ما في يده أو إلى ما تحت قدمه ،
ولا يستطيع الإنكار ولا يقدر على الإقرار ، وإذ ذاك كانت تند
عنه إبسامة واهنة .

وفي ذلك اليوم الذي حاز لمناكتا فيها بعد ؟ خرجا من البيت
معاً ، ومسكا الطريق الذي يقود إلى بندر « الباجور » ثم عادا
بعد كل عصر لكنهما أخذتا منذ ذلك الحين تخرج بمفردهما كل
صباح وفيلسك نفس الطريق . ولم يمر وقت طويل على تلك
العادة الجديدة ، قبل أن يعود وجهها القديم يشرق مرة أخرى
لـ وجهها الذي كان قد مال نحو الانطفاء . وعند ذاك مشى
بينتا أبان عميق بيراعة أطباء « الباجور » ولكن سيدة عجوز
مقعدة لمتت في تلك الأثناء ، الأطباء جميعاً ووصفاهم التي
تغرب البيوت . وعندئذ أكد البعض منا أنها لا تقصد أطباء
« الباجور » بالذات بينما أشار آخرون إلى أن « العتب » في
التخريف يقع على السن المتقدم وحده ولكن بعضاً آخر خلق
بأن بعض الأطباء - وليس كلهم بطبيعة الحال - يغالون حقاً
في أجورهم ووصفهم أحدهم بعد مدة ما بأنهم « ما يعرفون
ربنا » ثم رمى وجهه بعيداً لحظتت دون سبب واضح .
وعندما طارده أمين البعض . هز كتفيه وقال مفسراً :

- يعني ! اعندعشى ضمير !

ثم نظر في الأعلى - وكنت حاضراً - كمن - يبحث عن
شيء يشفى ألا يعثر عليه .

ويبدو أن نفس العيينتين اللتين واجهتا الأب قبل نحو عشرة
أعوام ، واجهتا هذه المرة الزوج ، وصار واضحاً لدينا -
جميعاً أن « جلال » الطبيب لعب ورقة خاسرة أمام زوجته
العنيدة إذ قال : تتنازلي عن كل شيء العيلين والمؤخر
والشوار ، وعدومك همة همة ولم تمر مدة طويلة حتى سرى
المهمس بينتا بأنها لم تتردد ، لحظتها في خلع فردن الحلق من
أذنيها في نفس الوقت الذي سلكت فيه فردن الحذاء من قدميها
وكانها كانت تنتظر تلك الشروط التي يبتد تعجزاً في جانب
وتيسيراً للأمر في جانب آخر وحين يمت وجهها شطر
« الباجور » لم تختلف ورامها سوى طيبة قدمين صخريتين فوق
التراب وتكرى خوخه حرنا طويلاً قبل أن نقول : هل دلب
فيها العطب لم دبت فيها عصارة التضارة مثلاً حرنا دون أن
تستقر على إدانتها أو إبراء ساحتها .

وكان طبيعياً أن يريزح فوق صدورنا حزن مقيم بل وإن
تطير من أعفنتا أبراج وأبراج ، لولا تلك الأسئلة التي أخذت
تقلت كي تنصب أماننا كأصدة من دخان وزفير وانقباض :

- مقول ؟

- أراي يس يا ناس ؟

- يكون ش عمل لما عمل ؟

وفي غضون تلك الأوتة ، قصد العم بيت الأب ، لكنه لم
يدخله ، إذ اكتفى بأن رشح عينيه في عينيه على القنطرة أمام
الباب وصالح لسانه لسانه لأول مرة منذ أطلق الأب أذنيه أمام
نصائح العم قبل الأعوام العشرة التي مضت .

واحتنا زعلاتين له وا الوقت مادام بسنة اللاه ورسوله ؟
الجزء من جنس العمل . التخلي بالتخلي . ولم يستطع الأب
أن يصمد هذه المرة ، للأمر .

طقطقت فجأة شمسرات يبيضه في رأس « جلال » الذي
أخذنا ندير أعيننا بعيداً عنه كلياً صافداه ، ونبلغ أي إدانة تتبلر
في أعماقنا ضده كلياً وقمت عليه أعيننا . وأحياناً كنا نطرق
أمانه صامتتين متقلبين بذهن لم تركبته وقال البعض أن المرة
لا يستطيع مهما كان إلا يستعسر لدرأ من الذنب أمام الأبرياء
أما هو فجعل من نفسه أباً وأماً للطفلين وقلص الرقعة التي
يزرعها ، إذ أجز غيط « الواسدة » وشارك على غيط « البحر »
وكاد أن يكضى بمرتبته الغشيل وأخذ يدب في ظهره بعض
الاحتناء وعندما شوهد ينسل تحت جناح الظلام أو ستر القيلولة
إلى بيت « روحية » عاهرة القرية ، غلب ثقلنا لومنا له ، رغم
أننا لم تكن نعرف ، وقت ذاك ما عرفناه بعد ذلك بوقت
طويل ، أنه ظل يحفظ بذلك الصندوق الخشبي الملون الذي
يضم أشياء كثيرة وهدوماً نسائية ورائحة عجيبة تغلبها رائحة
الكحل والمر واللبان والقلم .

وذا ليلة شتوية بلا قمر أو نجوم ، شاهدت جارة من على
السطوح شبحاً لم تستطع أن تتأكد عما إذا كان رجل أو امرأة .
هذا الشبح . هكذا أسرت الجارة لجارها - وقب طويلاً
طويلاً أمام باب البيت الذي انزوى وحيداً على بيدة من
البيوت - الطين المجاورة قبل أن يرفع يده ويتر ثلاث فقرات
بالعد . هل سمع « جلال » بالداخل هذه الثقرات أم لم يسمع
الله وحله يعلم ولكن الباب ظل موصداً في تلك الليلة مثلاً ظل
ثم « جلال » مغلقاً بعد ذلك . وعندما تتأهى إلى اسماعنا فيها
بعد أن الخفير والمعدة وبعض الأهالي طوقوا امرأة تهذي
بعبارة غير مفهومة ونجمل اسمها وعنوانها على مشارف قرية .
« جروان » المجاورة ثم ركلوها إلى مستشفى « الحانكة »
للأمراض العقلية ، فلت تلك الجارة بإصرار أن يكون ذلك
الشبح الذي ظهر أمام باب « جلال » - له « بسمة » بحال من
الأحوال . له « بسمة » هكذا تحدثت الجارة - كانت فارعة
الطول !



مصرية « المانعات السعيدة »

للكاتب الانجليزى : ألدوس هكسلى
ترجمة : عبد الغنى داود

- ٣ - « ما تبتقى » ١٩٢٩
- ٤ - « موسيقى فى الليل » ١٩٣١
- ٥ - « على طول الطريق » ١٩٣٣
- ٦ - « نصوص ومعانيذ » ١٩٣٣
- ٧ - « شجرة الزيتون » ١٩٣٦
- ٨ - « الوسائل والغايات » ١٩٣٧ تساؤلات حول طبيعة النحل العليا فى النظريات التى توظفها من أجل تحقيقها
- ٩ - « دائرة معارف للاطلاع » ١٩٣٧
- ١٠ - « فن الرواية » ١٩٤٢
- ١١ - « الفلسفة الخالدة » ١٩٤٦
- ١٢ - « العلم .. أخيرة .. السلام » ١٩٤٧
- ١٣ - « مقالات وتوصيات » ١٩٥٠
- ١٤ - « أبواب الإدراك » ١٩٥٤
- ١٥ - « التعميم والتجميع » ١٩٥٦
- ١٦ - « أدونيس والأبجدية » ١٩٥٦
- ١٧ - « عالم جديد قوى » نسخة جديدة ١٩٥٨
- ١٨ - « الأدب والعلم » ١٩٦٧

وفى - الأسفار -

- « بيليت النكتة » ١٩٢٦ (وهو كتاب مصور)
« وراء خليج المكسيك » ١٩٣٤ (مصور)

وفى - الشعر والدراما -

- « أشعار » ١٩٣١ وتضم قصائده المبكرة مثل (زين الحصاد)
« هذا الطريق إلى الجنة » ١٩٣٠ عن روايته « واحدة بواحدة »
« عالم النور » ١٩٣١ كوميديا

وقد نال كاتبنا جائزة « جيس بلاك » عام ١٩٤٠ عن روايته « بعد أكثر من صيف .. » وأسهم فى كتابة موضوع فيلم « الكبرياء »

وتتميز أعماله بالعمق والشمول فى تناول الصميم الإنسان وهو يستقطب قضاة من ميته الطويل على شاد النظم السياسية والاقتصادية والإجتماعية .. ويحاول لما علاجا فلا يتنى إلا إلى طلاء ما يلقى عنها قليلا ..

وهل الرغم من كثرة أعمال ألدوس هكسلى الروائية والقصصية وكتابات النقدية .. إلا أنه لم يقدم سوى ثلاثة أعمال مسرحية .. رغم أنه تولى لفترة طويلة النقد المسرحى فى مجلة « وستمنستر » منذ عام ١٩٢٠ .. والمسرحيات الثلاث هى « المانعات السعيدة » وهى مسرحية ذات فصل واحد تفسرها المؤلف عام ١٩٢٠

ضمن مجموعته القصصية الأولى « دلو » عام ١٩٢١ « واتنى كانت تحوى على ست قصص قصيرة .. ثم قام بإعادة مسرحى لروايته الشهيرة « واحدة بواحدة » عام ١٩٣٠ وفى العام التالى قدم مسرحيته الأخيرة « عالم النور » ١٩٣١ وهى كوميديا شعرية رفيعة المستوى .

- ٤ - « الأوراق الجافة » ١٩٢٥
- ٥ - « واحدة بواحدة » ١٩٢٨
- ٦ - « هذا العالم الجليد القوى » ١٩٣٢
- ٧ - « أسمى فى غرة » ١٩٣٦
- ٨ - « بعد أكثر من صيف » ١٩٣٩
- ٩ - « على الزمن أن يتوقف » ١٩٤٥
- ١٠ - « قرد وجوهر » رواية فى شكل فيلم سينمائى ١٩٤٨
- ١١ - « العبرى والأفة » ١٩٥٥
- ١٢ - « جزيرة » ١٩٦٢

أما فى القصص القصيرة - ففهم مجموعات :

- « دلو » ١٩٢٠
« الإضطرابات الزائلة » ١٩٢٢
« المكسيكى الصغير » ١٩٢٤
« نعمتان أو ثلاث » ١٩٢٦
« شموع قصيرة » ١٩٣٠
« قصص قصيرة » ١٩٥٧

وفى - السيرة الذاتية -

- « جرائد اللبل » ١٩٤١
« شياطين لندن » ١٩٥٢
« وفى المقالات والرسائل »
١ - « على الحامش » ١٩٢٣
٢ - « دراسات خاصة » ١٩٢٧

ألدوس هكسلى . كاتب وشاعر وقاص وباحث ونال . ولد فى يوليو ١٨٩٤ من أسرة إنجليزية هرة فى الأدب والعلم والفن ، تخرج من جامعة أكسفورد ، وتولى النقد المسرحى فى مجلة (وستمنستر) عام ١٩٢٠ ، كذلك نشر رسائل د . هـ . لورنس ١٩٣٢ .. وكانت بينها علاقة قوية وحيمة .. وظل هكسلى من بين الكتاب الإنجليز فى القرن العشرين الذين يظلون بإهتمام متزايد فى عالم الفكر .. فمن خلال رواياته ومفالاته والمسرحيات الثلاث التى كتبها نجده شبيها الإهتمام بالتطبيقات الاخلاقية التى تكمن فى السؤال الخالد .. كيف يجب أن نعيش ؟ . وهو أيضا من أوائل الكتاب الذين وضعوا أفكارهم على أسس من المعرفة العلمية الجدية .. وتكشف هذه المعرفة عن إنشغال بالعلاقة بين الأدب والعلم .. فقد كانت له آراء فى المختبرات وفى التصوف وفى علم (التيبو) وهو (فرع من علم الأحياء يدرس العلاقات بين الكائنات الحية وبيئتها) . ومن الملاحظ أيضا أن هناك ارتباطا شخصيا بين (هكسلى) وكتبه .. إذ تعكس رواياته التوترات والأحداث المتسارعة التى مرت بحياته فى مرحلي المراهقة والشباب الباكر .

وقد قدم هكسلى إلى عالم الرواية - روايات :

- ١ - « الرشق الأزرق » ١٩٢١ ..
- ٢ - « الطرد المهمل » ١٩٢٢
- ٣ - « الفش الغرب » ١٩٢٣

ولقد توفي هكسل عام ١٩٦٢ بعد صراع طويل مع مرض السرطان .

ومسرحية و المسائل السبئية ، موضح لأسلوب النوس هكسل و انعكس رؤيته للطبعة العليا الإنجليزية التي يسخر منها الكتاب أشد السخرية . . والتي تشير إلى إضمحلال هذه الأرستقراطية التي أصبحت مجرد ألقعة ♦

المنظر : (يت زجاجي لحظ الزهور . . نباتات إستوائية ضخمة لا تظهر بوضوح خلال حوض زجاجي أخضر الأسلاك الزينة شمس الأصيل موزعة هنا وهناك . ضوء أرجوان خاطف ينبعث من بعض المصابيح الصينية المعلقة في السقف وفوق غصون الأشجار . . بينما يتهدى شعاع أصفر دافئ من صالة الرقص خلال باب إلى يسار المنظر في خلفية المسرح . نلاحظ من خلال البيت الزجاجي منظرًا طبيعيًا باللونين الأبيض والأسود ، جاملت من التلح في ظل القمر فيها خطوط وعلامات أحجار بلون الفحم الأسود . أما خارج الزجاج فالوقت والصفيح . في الداخل موج كل شيء بحياة إستوائية حيث النباتات . . الاستوائية . خطرة كثيفة في كل مكان أزهار رهيبة تشبه الطواريط المخبئة أو الجروح السامة . . فهي أزهار ذات حيون والسنة كأعضاء خالية من العظم . . يظهر منها صدور وأسنان وجلود غمطية . . أنغام رقصة الفالس تأتي بوضوح من خلال باب صالة الرقص .

تدخل العائلات في سوكن متوازي إنشاء هذه الموسيقي البطيئة الناعمة . . والعائلات بالتلحيد تتكونان من (السيد/ج ، تريل) ، الأنة/ تويس/جانيك) ود أستون و عميد أسرة (تريل) شاب وبسم من رجال الفكر المظلم جدا - شمره بين فاقم طويل نوحا ما . . وجهه متناسق حساس . . لكن فكه الأسفل به عيب بسيط . . صوته رفيع كثير اللذبات رجل تعلم في إحدى الجامعات الكبرى وأشهر باسم (أستون الرجل الصريح) أما (الأنة تويس) عميدة أسرة (جاريك) فهي شابة في العشرين من عمرها ذات شعر أصفر ناعم قصير وكثيف عند أذنيها وتهدد كصفحة كتاب . . صبيانية الملامح . . ويظهر ذلك من نحاتها وطول ساقها وإن كانت كاملة الأتوية والجانزية إلى أقصى حد . . وهي تمارس الرسم بمهارة . . وتغنى بصوت رقيق صاف يأخذ بالآبال أو حل الأقل ترتاح الأذن لسماعه . . وهي قد حصلت على تعليم عالٍ . . وقد قرأت أو حل الأقل سمعت من معظم الكتب الجيدة المكتوبة في ثلاث لغات ، وتعرف أيضا القليل من الاقتصاد ونظريات فرويد . .

يدخل (أستون) و (تويس) متشابكي الأيدي وفي حالة نشوة من تأثير الرقص . . يمكن أن يديها الخاليتين قناعين كتيين يشبهان العرائس ويخل إليك أن صوتهما يأتي من بعيد . . يجلس (أستون) و (تويس) على أريكة في وسط المسرح تحت نور من الشجر زينة أزهار خرافية أما أعضاء الأستين الآخرين فيظهرون ويخفون على المسرح في ضوء الأصيل الإستوائي اللاني . يضع (أستون) قناعه فوق وجهه ويعله يتكلم ويحرك فمه ويقية أعضائه بالتلوط بواسطة روائع سرية تتحكم فيها يده .

قناع أستون : مكان رائع . . وفي ليلة كهذه ! قناع تويس : أجل . . كأنه شيء بالتلج . . ليس كذلك . . أخضع إلى ذلك تلك الفرقة الموسيقية الباردة

قناع أستون : نعم بالطبع فهي فرقة رائعة . قناع تويس : هذه الفرقة تعزف في (النكروبول) كما تعلم قناع أستون : حقا ١١

(فترة صمت طويلة عرجة . . من أسفل المسرح تظهر شجرة صمغ ضخمة وبيزر (قسايل ولشجيرات تريسيل) الأخ الزنهي (لاستون) ، ومن المؤلف أن (عائلة تريل) شريت من هذا الإناء وقد راج كثر أن أصل هذه العائلة من (جامايكا) لحيا ودعا . . (قسايل) يمثلهم ويملع وجهه الأسود كالشمع ، وعشبه يبيض عينيه غرز الزينة الأبيض . . وابسته برائة الكوليفان يرتدي ملابس السهرة كاملة . . ويثت شريطا حول خصره . . وسير بخطوات واسعة متقطعة فيطرح الجزء الأعلى من جسمه إلى الوراء . . ويبدو منظره كقناع يحمل ملابس مثل في مسرحية (لأريشولان) يسير متعاطيا جثة ودهابا أمام (أستون) و (تويس) . . يتشم ويصفق يديه عند مستوى خصره .

قاسيل : شعر جميل . . نم . . كم هو رقيق . . خلف عنقا وقوامها . . وتلك الحركات واللغات البديعة . . نم (يقترب من (أستون) ويحدثه بالقرب من أذنه) إيه . . إيه . . إيه . .

استون : ابتعد أيها الخنزير . . ابتعد . قاسيل : (يغضب يزدحم في غيبه أمل) قناع أستون : هل قرأت في الفترة الأخيرة شيئا من الروايات المسلية ؟

تويس : (تتحدث بلون قناع) كلا . . فانا لا أقرأ الروايات أبداً فهي غالبا ما تكون مزعجة جدا ومملة . . ليس كذلك ؟ استون : (متجاولا) شيء عظيم . . أنا أيضا لا تعجبني الروايات كل ما في الأمر أنني أحياناً . (يتخلصان من قناعهما) . . بسيط القناعان متعاقبان - كل في ذراع الآخر - على الأرض ورسلا أمة خافتة)

تويس : هل تكتب الروايات ؟ أم أكن أصف . استون : أوه . . كنت أفضل ألا تعرف ولا أريد ذلك مطلقا أن تقرأ إحدىهما فهي كما تعلمين روايات فجية وغير ناضجة . . لكن بالله خبريني أي شيء تقرأين ؟

تويس : أقرأ التاريخ والفلسفة وقليل من النقد الأدبي وعلم النفس وبعض من الأشعار .

استون : آتسي العزيزة ! هذا شيء عجيب ورائع ومذهل . [يظهر (قاسيل) مع الأخ الثالث في الأسرة (سير جاسبر) وهو أكثر شحوبا ونحافة وأكثر أرستقراطية وأختلافا من أخيه (أستون)]

قاسيل : نم . . نم . . نم . . سير جاسبر : حكمة رائعة نطقت بها يا أستون تشبه مجمل : هنري جيمس (ن) البليغة تمام الشبه . . وأنت تالسي العزيرة تبدين أكبر من هذه النجوم بأربعين عاما . . لكنك تتقنين ذلك بهارة . . ومن العجب أنني لا أذكر أنك بدأت بمثل هذه البداية . . وإن كان بالطبع قد حدث مثل ذلك كثيرا [إلى قاسيل] أنت شيء مقزز يا قاسيل (خصوصاً حين تصر على أسنانك بهذه الطريقة . .

قاسيل : (يزوم) نم . . نم . . نم . . استون : (تويس) يتحدثان في ود عن الكتب ، وعندما يمد الشقيقان (قاسيل) و (سير جاسبر) فسيهما مهملين لا يبال بهما . أحد ويتزوي من ظل شجرهما الإستوائي . . تظهر (بل جاريك)

وتخفى من وقت إلى آخر خلف (توسى) .. من الواضح أن (بيل) أجل من أختها (توسى) فهي ذات صدر مجمل، وقم أنسيها ذى لون أرجواني ضاحك .. لا تستطيع (بيل) أن تلتفت نظر أختها .. تنفث حولها وتنادى هنريكا .. وتظهر (هنريكا) ذات الوجه الشاحب والعينين الواسعتين المتساملتين ، والشعر الغزير الذى يشبه سباق الخريت ، أو شجرة (الكرايبو) ذات الأوراق الضخمة والأزهار ذات لون الجميز (هنريكا) هي شقيقة (توسى) الصغرى وهما هي ثائق مرتبطة (جولنة) من حرم اللوسيل مبنية بأشرطة زرقاء ، وتتقدم على أطراف أصابعها

هنريكا : ها قد جئت .. ما هذا كم أخلف هذا الرجل .. لا .. بل هو فى الحقيقة طيب وظريف أليس كذلك ؟
بيل : أوه .. طيبا .. من السهلة أن تخفى من هذا النحو ..
هنريكا : يبدو طيباً وعادياً وسيداً محترماً واسع الحيلة
بيل : ما أجل يدك .. حقا .. أليس لها يذات جيلتان ؟ تقترب من (توسى) ويضع فى أفها يمشرك بهامزىق يشطى عينيك أطرحيهللخلف .. أولديه ورواك بطنك الجذابة [تلك (توسى) تبرز رأسها لتتساجج خصلات شعرها الناعم بإتساية حول أفديها] أجلب هكذا بالضبط .

قابيل : [يقفز فى الهواء ثم يزل على قدمين متفتلتين ويثنى ركبتيه ويضع كل يد على ركة] أه .. تم .. تم ..
استون : حركة رشقة .. تحصل المرء بحس أنفاسه من السرود الغنائية :

كما تفعل بالإنسان حركات الرقص الماهر .
سير جاسبر : حركات رشقة ألم تكن كذلك . تيمت سرورا خالص الجمال وفنا رفيا .. فانصت يا قابيل .
استون : (توسى) هل حاولت أن تجرى الكتابة ؟ اعتقد أنه يجب عليك أن تفعل ذلك .
سير جاسبر : تماما .. كلنا موقوفون بأنك يجب أن تحاول الكتابة ..
هيه ما وراك يا قابيل ؟

توسى : كتبت - على أية حال - قليلا من الشعر .. بل من الأفضل أن أقول - كتبت بعض المظومات من ذلك النظم السى - وذلك بين الحين والآخر .

استون : أوه !! من أى شىء فى الحقيقة كنت أود أن أسأل ؟
توسى : لا بأس (فى تردد) كنت تريد أن تسأل عن أشياء مختلفة أنت تعرفها (تحرك مروحتها بعصية)
بيل : (يحمل على كتف (توسى) ويحطاب (استون) مباشرة فلتسأل عن (الحوب) الحب . [تصمط طويلا ولهجة حادة فوق الكلمة الأخيرة فتقطعها (الحوب) بدلا من كلمة الحب]
قابيل : هذا رائع .. رائع جدا .. [فى لحظات الانفعالات تبرز لغة وسلوك (قابيل) الحقيقة كلغة وسلوك الفلاحين البدائيين] هل رأيت وجهها حينئذ ؟

بيل : [تعبد ما قلته فى بطة وثؤدة] فى الغالب أنت تود أن تسأل عن (الحوب) الحب .
هنريكا : أوه .. أوه (تغطى وجهها يديها) كيف تجرؤين ؟ هذا يجعل الدم يصعد إلى رأسى [تدمو ثانية بسرعة خلف الشجرة الإستوائية]
استون : [بطريقة جافة وحاسمة] إن هذا فى الحقيقة مثير للغمالة .. ومن دواعى سرورى أن أرى ما تكتنين .

سير جاسبر : نحن نحب دائما أن نعرف .. وأن نرى مثل هذه الأشياء .. أليس كذلك يا (استون) ؟ هل تذكر (مسز تاولر) كم كانت جميلة تلك الطريقة التى كانت تفعل بها إنتاجها الأدب .

استون : (مسز تاولر) .. يرتعب كمن ، لس شيئا ناعماً قلداً [أوه .. لا تتكلم يا جاسبر .. لا تتكلم]

سير جاسبر : يا للعزيزة (مسز تاولر) كنا نمتدح قصائدنا .. ألم تفعل ؟ هل تذكر تلك القصيدة التى كان مطلعها : حتى يصبح زهره القضة ترقد فى قلب مدينة الأحلام العجيبة .. فألرب لم يجعل لزهرو جنوى الزينة - حتى قابيل فى اعتقاده قد لمس ما فى القصيدة من طرافة .. أما .. استون .. (مسز تاولر) .. أوه .. يا ألهي .. فى هذه المرة .. الأمر مختلف تماما .. فهذه الفتاة تعذبني حقاً .

سير جاسبر : أعلم ذلك .. فهى تعذبني أنا أيضا .. أليس كذلك يا قابيل ؟

قابيل : [يتدحرج خطوتين أو ثلاثاً مثل تدحرج الكعكة] أوه يا حلوق .. يا حلوق .

استون : لكن هليك أن تعلم أن الوضع هنا مختلف تماما .
سير جاسبر : بالطبع هو كما تقول وأى غنى يستطيع أن يدرك أنه كذلك .. ولقد صرحت بقول هذا من قبل .

استون : ستمجملني أرى أعمالك .. ألن تفعل ؟ كم أود من كل قلبي أن أراها .

توسى : [يشملها الاضطراب] لا .. لا أستطيع .. أنت كاتب عترب .

هنريكا : [من خلف شجرة (الكادابرو)] يجب أن تريح شيئا تعلمين أن هذه الأصابع ملكي أنا .. أو حل الأفل الكثير منها .

بيل : هراء (تحنى لكى تمز ساقى (توسى) ذان الجيوب الأبيض الطويل الذى يظهر على أطل الساق وتكلم (توسى) (إعترضى (جونلثك) ، قليلا يا عزيزى .. فالت لا تسلكين سلوكا مهلبا .

قابيل : [يضع نظارته الصغيرة (مونوكل)] أوه .. تم .. تم .. تم ..
تم .. يا حلوق هيا بنا إلى (دكى لاند) أرض الدلتا
سير جاسبر : هم .. إن (قابيل) يمل إلى حد ما .. ألا تتشون ذلك ؟

استون : يأتسنى الصغيرة نحن جميعا بشر حق من يعملون بالكسابة .. وروعا أستطيع تقديم بعض المساعدة فيما تكتنين .

توسى : هذا ططف كبير منك يا (مستر تربل) ..
هنريكا : لا تدعيه يطمع على بشىء .. فانا لا أريد أن يراها أحد .

استون : [بأسلوب أيق] من دواعى إهتمامى أن أسمع غيراً عن الشباب .. وأنا أثق أنك لن تعتبرها إهانة أن أعتبرك من بين الشباب وإنه لن أهم وأجابتنا نحن الجيل الأكبر سناً - حين نرى الشباب يقدمون على الكتابة - أن تشجعهم نقدم بذلك خدمة كبيرة لفضية الفن .

سيد جاسبر : أذكر أنى كنت أردت ذلك دائما (لمس تاولر)
توسى : كان يودى يا (مستر تربل) أن أقول لك إن الجيل والمعروف الحقيقى هو أن تؤخذ أعمال الإنسان كأمثال الجد . فانا شاكرة لك هذا الجميل .. والأنا .. هل يكتنن أن أقدم هذا المجهود المتواضع [قابيل : [يتقدم] عظمة واقصة فواجبه الموجودين بغضب مكموم له مشرجات - حشركك قطعطين من المظلم]
سيد جاسبر : أتمنك يا (استون) خطلك استراتيجية وبالمة الروعة

بيلى : إني أسألك ما الذى سيفعله بعد ذلك ؟ أليس هذا شيئاً مثيراً ؟
توسى : هزى رأسك ثانية هكذا غما .. هذا أفضل .. أوه ..
كم أتمنى لو يحدث شيء
هنريكا : [لتوسى] ماذا تفعلين .. لا يصح فى الحقيقة أن تقدمى
إليه الفصائل .

بيلى : لقد قلت قبل ذلك أنه شخص عظيم .. فكيف تربته إلا ؟
هنريكا : أجل .. أعرف أنه طيب .. لا بد وأن تَقرى أنه كان طيباً
لكنى لست أحب أن يطلع على شيء .

توسى : [يحزم] ما أنا إلا غبية يا (هنريكا) [إن مسرت لثريل]
من رجال الألب المرموقين وقد كان كرمياً للغاية كى يشمل أعمال
برعائنه . وسيكون نفعه أكبر عون .

بيلى : دون شك .. كما أن له عينين حزنتين [صمت قصير يصوتون
للموسيقى المنبعثة من حجرة الملبس والتي كانت تأتيم طوال هذه
الفترة خافتة واهنة . تعزف الموسيقى فالسى يوسى بالأبوة والثراء]
ما ألتها مرسيتى يا هنريكا .. هيا بنا نرقص [تمسك بخصر
(هنريكا) التى لم ترقص فى الرقص فى أول الأمر .. لكن لإيقاع
الرقص يستولى عليها رويدا رويدا حتى تصبح .. بعينها نصف
المغفلتين وبخطواتها وكرهايتها الضخيمة غير المتناسقة مثالا حيا أو رمزا
حقيقيا للفالس .. يسترخى (استون) ، (توسى) إلى الوراء فى
مقدعهم يرقبان الزمان ويربحان ألبها المتعب .. يتلوح (قايل)
ويرغمى ويتقلب هنا وهناك بطريقته الغريبة تلك والتي لا يقلد فيها
أحدًا فى الرقص .

سير جاسبر : [يتسل عرقاية (المظفر) منظر لطيف .. فللموسيقى
سحرها ..

هنريكا : (فى صوت غير واضح غما) أوه .. بيل .. بيل .. بيل ..
أستطيع أن أرقص هكذا إلى الأبد .. أشعر أنى غيرة غما .
توسى : لمن جميل .

استون : أسفا هو كذلك .. إن اسمه - كما اعتقد - (أحلام
الغربة)

بيلى : ياله من اسم رقيق !
توسى : ها هنا أزهار عجيبة

استون : ذهبتا نذهب ونلقى نظرة عليهم [ينهضان ويسيران حول
الخوض الزجاجى - تيرق الأزهار عند مرورهما بالضوء .. فى وسط
كل زهرة مصباح كهربائى صغير] هذا الأرجواني ذو اللونين هو زهرة
(الأسفوتيدا) لا تشرب أنك منها كثيرا فإن لها رائحة اللحم
المحترق .. هذا هو (الكريديوم) من سوسطه .. إنها الزهرة
الوحيدة فى العالم التى يأكلها الإنسان .. لاحظنى صفى استنابا
[يضع عصا فى فم الزهرة فهجم على العصا فى التمثيل فخم
الصلب] إنها وحش شرير قذر .. وآلان هذه هى أكثر الزهور إشارة
تأتى من فصيلة زهرة (التوانجوم) التى يتدفق منها الدم بسهولة عند
إعصارها .. وهذه هى (الجنونيا) الحويان البحرى ذو الثمانية
أذرع فى ذنبا الزهور .. فى كل ذراع من أعضائه المطاطية الثمانية لدغة
قادرة على قتل حصان .. وآلان هذه هى أكثر الزهور إشارة
وحضرا .. زهرة نبات (الباثولوى) ولربما كانت هى أكبر مثال مثير
للإنتباه فى الطبيعة على التخصص الباثالى الذى يمتهن نظرية النشوء
والإرتقاء .. لو كان (دارون) قد عاش لرى نبات (الباثولوى) !
لملك قد سمعت من الزهور التى تؤكل نفسها لتنمو وتحجب
بمساعدة النحل والفراسخ أو الطوايىد أو مشابه ذلك .. هذا
النبات ينمو على وجه الخصرص فى غابات (جواتيمالا) وكان من

الممكن أن يزرعه المكشوفون الإنجليز لاحتفى ببناء الزهرة توجد هناك
دائرة عاكسة مسطحة عند الجذور تحوى على مادة (البستيل) وفوقها
إناء على شكل قوس النصر ينتهى بإعوجاج .. وهناك على جانب
إنحناء طوله حوالى ثلاثة أرباع البوصة .. وربما يتداخل فى
الفصوص اللحمية لكأس الزهرة .. لذلك يدهش المسافر
الإنجليزى حين يلاحظ التشابه بين هذا النبات وبين الآلة التى تدار
فى محطلات السكك الحديدية فى بلادهم فتخرج عطرًا للناس ..
ويحكم قوة العادة المتكسبة فيخرج أحدهم بنسا من جيبه ويضعه فى
أحدى دوائر الآلة فيخرج بسرعة دفقات ذات رائحة نافذة عطرة من
الفنحة السفلى .. ويستببت النباتات تلك الطريقة أيضا .. هل
هناك شيء أعجب من ذلك ؟ ورغم ذلك نجد مخلوق من ينكر وجود
الله .. هؤلاء الحمقى التساهة .

توسى : عظيم (تسم الزهور) يا لها من رائحة جميلة !!
استون : أنقى أنواع زهور (الباثولوى)
بيلى : كم هو رائع .. أوه يا عزيزتى [تتلقى عنها فى نشوة]
هنريكا : [متشبة وفى صوت ناعم] لذيذ

سير جاسبر : أفضل عادة ورائح (الكائنات) فتأثيرها عجيبة
استون : هذه زهرة (اللوربازد) (الفهد) هل لاحظت استواء
جلدها المنطق وشوكها الذى يشبه المخالب الحادة .. وتلك هى
(اللاكوزيا) الطروب .. (اللاكوزيا كونتراسك) .. إكتشفها
(هايلولت) أثناء رحلته إلى (الأمازون) إذا ضغبت على الحلق فى
المكان المناسب تبدأ فى الغناء مثل المتدبلب .. هل تسمحين ..
(يأخذ الزهرة بيده ويدير أصابعه تجاه الحلق المنبع للزهرة الضخمة
التي تأخذ شكل بوق (الجرامفون) فتفجر زهرة (اللاكوزيا) فى
غناء يشبه صوت المطرب الشهير (كروزو)
قايل : أوه .. نم .. نم .. أوه .. يا عسل النحل (يمر بيده
السوداء السمكية فوق ذراع (توسى)

توسى : يا لها من زهرة مثيرة ..
بيلى : عجباً .. هل لى ذراعى بهذه الطريقة صدقة أو متعمداً !!
هنريكا : [ترتطم إرتعاشة خفيفة] إنه يلمسنى .. يلمسنى فأشعر
كما لوأنى تألمة لا أستطيع الحركة من الرعب ..
توسى : تتحرك ناحية الزهرة التالية (بيلى) تمنعها من أن ترحب
بدها [هذه الزهرة رائحة مثيرة
استون : كوى على حذر .. إنه نبات (الكوروفورم)
توسى : أوه .. أشعر بالغباش والضغف إن الرائحة والحرارة ..
(تكاد تقع فيمد (استون) ذراعه ويمسك بها لتساكك نفسها]
استون : بالطفلة المسكينه .

قايل : بوتشلى .. بوتشلى .. يزمزج حوله - تكاد يدها
تلمسها .. بس من الإنفعال .. تدور حدقتا عينيه البياضتين
بطريقة مريبة]
استون : سأفتح الباب .. سيمملك الهواء تشعرين بالتحسن
(يفتح باب الشرفة الزجاجية ولا يزال يسند (توسى) بذراعه -
تصغر الريح بطريقة غيضة .. تهب زخمة من التلج فى الشرفة
الزجاجية - تصرخ الزهور بصراخات الغضب والجحرف الحادة ..
تتأذى أضواؤها بطريقة وحشية تنسفط عدة زهارات داكنة السواد على
الأرض متقلصة تلوى فى عذاب .. الأعطوب الزهرى يضايق
قرون الإستثمار . تتوجه زهرة التوانجوم فيزف الدم ، وتصفق
أوراق الشجر فى صوت جاف ثقيل
توسى : (فاقدة للأفاس) شكرا .. هذا أحسن ..

استون : (يغلق الباب) يا للطفلة المسكينة .. تعالى وأجلسي ثانية .. فزهره (الكورفوروم) شديدة [الحظر] تستطيع (تويسى) أن تحرك قفودها ويعود بها إلى المقعد]

قائيل : يرفص رقصة الحراب حول الإثنين الجمالسين) بوه تثيل .. بوه تثيل .. ثم .. ثم ..

سير جاسبر : على المرء أن يتيه إلى الأخطار المعروفة التي تنتج عن لعب أهل سوطره الطيبين مع شخص محاصر من الجنس المقابل .. إن الشفقة تلمس قلب أحيانا السليب (قاييل) حتى يلزف الدموع ..

بييل : أوه .. عجبا .. هذا شيء مثير جدا .. أننا مسروبة بذهاب (هنريكا) إلى الفراش .

تويسى : شيء عجيب أن تخور قوى وأنهاى هكذا .

استون : كان يجب أن أحرك من زهرة (الكورفوروم) في الوقت المناسب .

بييل : أحس إحساسا واقعاً الآن .. كما لو أنى في حمام ساخن جدا ومعنى كثير من أسلح (الفريانا) ساعتها يصعب المرء غير قادر على تحريك أى عضو من أعضائه حيث يظل مسترخيا وسعيدا تماما .

استون : كيف الحال الآن ؟ أخشى أن يتلك الشحوب . يا للطفلة المسكينة .

قائيل : بوتشيل .. بوتشيل

سير جاسبر : لا أعرف الكثير عن هذه الأشياء .. ولكن يبدو لى عا يزيى أن الوقت بالتأكد قد حان .

استون : آسف جدا يا صغيري الطيبة (يقبلها برقة شديدة على جيبتها)

بييل : أوه ..

هنريكا : أوه .. لقد قبلنى .. الشفق الطيب (تنهض ثم تقع ثانية على ظهرها وتعود إلى غيبتها الناعسة)

قائيل : بوه تثيل .. بوه تثيل (ييل على كتف (استون) ويشرع بوقاحة في تقبيل شفق (تويسى) الساكنتين المنفرجتين .. فتفتح (تويسى) عينيها فترى الوجه الأسود كالشمع ففرقة إنسامة كإسامة القليل ، وشفتان حراواتان غليظتان وعينان مثل كرتين بهما بياض ناصع .. فتصرع (تويسى) وتترلق على الأرض ويقي (قاييل) و (استون) ويها لوجه مع (هنريكا) الشاحبة شحوب الموت بوميها الواسعة المتزعجة وقد أرتمشت فرائصها

استون : [يدفع (قاييل) دفعة فيتراجع إلى الخلف متأرجحا ويسقط أمام هيكل (هنريكا) للثير للرائه] أوه .. منتهى الأسف .. آسف جدا .. يا لى من وحش .. لا أدري فيما كنت أحرر حتى أقدم على مثل هذا الفعل

سير جاسبر : أيا الولد العزيز .. أخشى أن تكون أنت و (قاييل) تعرفان تماما ماذا كنتا تفكران فيه .. و تعرفانه جيدا .

أتونس : إغفري لى .. أنا لا أستطيع الغفران لقصى ..

هنريكا : أوه .. أصبنتى بالأذى .. أفزعتنى كثيرا . ولا أقوى على التماسك (تبكى)

استون : يالهى .. يالهى (تبدو الدموع في عينيه .. ويأخذها إلى حضنه ويبدأ في تقبيلها) آسف جدا .. منتهى أسفى .

سير جاسبر : إذا فقلت غفلك فليبك بالإحسك (بقاييل) مرة أخرى [يسحب (قاييل) نفسه ، ويتسلل ملتصقا بجهد الإثنين في وسط الشرفة الزجاجية]

استون : [يتلفت حواله] قاييل : أيا الوحوش .. أذهب إلى

الجحيم] (قاييل) يعود أدرأجه] أوه .. لى كنت جباناً .. هل تنفصرن لى ؟ ماذا أستطيع أن أفعل من أجلك .. أى شيء فى مقدورى أن أفعله ؟

تويسى : (التى) استمادت وعيها وتماكت نفسها .. تنهض على قدميها وتندب (هنريكا) في خلفية المسرح [شكرا أنا في تمام العافية .. أعتقد أنه من الأفضل ألا نذكر شيئا من ذلك ثانية وأن ننسى ما حدث ..

استون : حيثل هل تغفري لى ؟

تويسى : طبعاً .. بالتأكيد .. هل تتفضل بالتهوض يا مستر تريل ؟

استون : (يصاند هل قدميه) لا أستطيع أن أصلق كيف تحولت لى مثل هذا الوحش .

تويسى : [بيرود] أظننا قد اتفقا على ألا نتكلم عن هذا الحادث أكثر من ذلك [ينهم الضمت]

سير جاسبر : حسن .. لا بأس يا استون .. لقد كان أمراً يثير الضحك .

بييل : أرجو ألا تكون القشعريرة قد إنتابتك عند تقبيله لك يا تويسى .. بالإلتسان الطيب إنه في الحقيقة في غاية الأسف .. من السهل ملاحظة ذلك عليه .

هنريكا : لكن .. هل رأيت ذلك الوجه المخيف ؟ (ترتعد وتخفى عينيها)

استون : [يلتقط قناعه ويضعه على وجهه] الجوحار بالداخل .. ليس كذلك ؟ هل نذهب إلى قاعة الرقص ؟

تويسى : [ترفع قناعها لى وجهها] أجل فلنعد إلى قاعة الرقص . قناع استون : أليست هذه مقطوعة (زهور فى البيكاردى ، التى تمزفها الفرقة الآن ؟

قناع تويسى : أعتقد ذلك .. إنها فرقة عظيمة .. ليس كذلك ؟ قناع استون : بالطبع .. فهذه الفرقة تعزف أنشده الغداء في (الكروبول) [لى جاسبر] سيدنى اللورد . لقد نسيت ثاماً أنها هى التى أخبرتني بذلك ونحن ندخل هنا

قناع تويسى : هل تعزف حقاً في (الكروبول) ؟

قناع استون : فرقة رائعة تعزف في صالة عظيمة .

قناع تويسى : أجل .. صالة مثالية .. ليس كذلك ؟ مثل زجاج .. [يخرجون تبهمهم عائلاتهم السعيدة . تساعد (بييل) (هنريكا) التى مازالت واهمة القوى بعد صدمتها الأخيرة] .

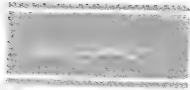
بييل : لقد كان أمراً مثيراً .. ليس كذلك يا هنريكا ؟

هنريكا : وهل لى يمكن شيئا مريعا أيقضا ومزعزعا .. أوه يا لهذا الوجه .

بييل : (يطرده (استون) (قاييل) بإشارة مستفزة صامتة .. ينهض (سير جاسبر) ويسير في مؤخرة المركب .. يكسى وجهه بملاح عادية كوجه من مجد لثة في المائل [يشعل سيجارة]

سير جاسبر : ياله من مساء ساحر .. مساء جميل ورائع .. الآن وقد إنتهت الليلة أقف مستائلا .. هل كان لهذا المساء وجود ؟

[ينجر .. الشرفة خالية .. تنوهج أعضاء الثاينث في الزهور بالضوء .. وتشرق عيون زهور (الأسفوتيدا) بغمزة وقور .. تهتز الأوراق الجافة وتطيار .. تنفجر ضحكة مكتومة من عديد من الزهور تسعل زهرة (اللاكوزيا) سعالا عاليا حادا فيه سمات الشرق الذى يحس بكلمات قصار]



عرض د / ماهر شفيق فريد

● دوستوفسكى

« ثم سمعت دفات الطبول
تعزف نوبة رجوع . ولما كان
أخشلاروفوف لم يدخل الجيش فإنه
لم يفهم مغزى هذه العلامة ،
وطن أنها ستكون نذيرا بانتمار
وابسل من الطلقات أسا
دوستوفسكى - الذى كان
ضابطا سابقا - فقد أدرك على
الغور أنهم قد نجوا بحياتهم وفى
اللحظة التالية نكتس فرقة
اطلاق الرصاص بانقادها وتم
فوهاتبا مصوبة إلى صدور
الحكوم عليهم ، وحل ونلق
الرجال الثلاثة للشودين إلى
أعمدة . نرعت منهم صدراتهم
الرفيعة وطواقى نومهم وتسلق
رجلان المتعة . كانت مهمتها هى
أن يكسرا سيوفيا على رؤوس
السجاة وكان انقصاص السيوف
علامة على استبعادهم من فجرة
الحياة المدنية ثم أعطوا لحظية
رأس عا يرتديه المحكوم عليهم ،
ومعاطف ملونة من فراء الأغنام ،
وألعنية عالية ،

هكذا بدأ دوستوفسكى
رحلته على طريق الآلام ونحو
البعث . ليس هناك مؤلف قد
كتب كلمات أكثر اتساما بطابع
الترجمة الذاتية ، وألصق بخبراته
الشخصية بما هو الشئان مع
دوستوفسكى حين خط آخر فقرة
من رواية « الجرمية والعقاب »
حين بنها راسكولنيكوف للسفر
إلى مغنا في سيريرا ، عقابا له
على قلة الرماية المعبوز ، وهى
التجربة التى قدر لها أن تغير من
مسار حياته وحياة مؤلفه . لقد
كتب دوستوفسكى في تلك
الفترة يقول : « لكن هذه بداية
قصة جديدة ، قصة الميالد
الجديد - تدريجيا - لإنسان -
ومروءة تدريجيا من عالم إلى عالم
آخر ، وتعرف على حقيقة جديدة
كانت - حتى - حقى
الجين - مجهولة لديه . لقد أخذ من
هذا موضوعا لقصة جديدة ، أما
قصتنا الحالية فقد شارفت
الختام » .

أنكر الأستاذ فرانك ، في
الجزء الأول من هذه الدراسة
العظيمة ، إن هدفه هو كتابة
ترجمة تقليدية لحياة دوستوفسكى
وقال : « إن اهتمامي بحياة

الروسة لكى يقرأ كل شئ بقلم
دوستوفسكى أو عنه في
الأصل . وهناك اليس والوضوح
للمدشان اللذان يقدم بهما تمار
أبحاثه . وهناك العناية والبصرة
التي تراه لأن يحلل كل عمل
من أعمال دوستوفسكى - مهما
يكن حظه من الأهمية قليلا -
ويقومه ويضعه في مكانه الصحيح
بين سائر الأعمال . وهناك عمق
فهمه لعقل دوستوفسكى وقلبه
وشخصيته وتعلقه معها . ولكن
ربما كان أهم مزاياه الحس
التاريخي الذى يمكنه من أن يضع
دوستوفسكى بثقة وعلى نحو
مضى - إزاء خلفيته التاريخية
والثقافية والفلسفية والسياسية .
هذه هى الصفات التى تجعل هذه
الدراسة القاطعة واحدة من أفن
الكثوف من طيبة العبقرية
ومنجزاتها وفكرها .

ختم الأستاذ فرانك الجزء
القصص من مجلده الأول بإلقاء
القبض على دوستوفسكى بتهمة
التآمر مع الثوار على نظام
القيصر . أما هذا الجزء فيبدأ
بالأحداث التى أقضت إلى حادثة
ميدان سيمينوفسكى - ونعني بها
مشهد الإعدام الوحشي الذى
أجرى ، بطريقة دوامية بشعة ،
لكى يلقى بالسريع في قلوب
دوستوفسكى ورفاقه ويعلمهم
يتحرون - حتى آخر لحظة - أنهم
على وشك أن يمسدوا رميا
بالرصاص يقول الأستاذ فرانك :

يقول برنارد لينين : عندما
ظهر الجزء الأول من هذه الدراسة
المفصلة لدوستوفسكى عام
١٩٧٧ أعلن مؤلفه أن العمل
سيكون في مجموعة من أربعة
أجزاء . وذلك خلال عدد معقول
من السنين . وما هو ذا الجزء
الثاني يظهر بعد الأول بسيمة
أصوام . ولو سار للؤلف على
نص لعدل ، فيستكمل الكتاب
عام ١٩٩٨ . أو الأخرى أنه كان
خلفيا أن يكتمل لولا أن المؤلف
يمدحنا الآن أنه مسفرج في خمسة
أجزاء ، لا أربعة ، ومعنى هذا
أنه إذا لم يسرع قليلا ، فلن
تكتمل الأجزاء الخمسة قبل عام
٢٠٠٥ إلا إذا صُتِرَ الجزء القادم
باعتسراف خبوسل مؤلفه ،
الكتاب سيهدل إلى ستة أجزاء ،
بعد كل شئ .

لماذا كانت هذه الحقيقة
مهمة ، بصرف النظر من أن
لست وثقا من أن العمر سيتهدي
حتى أرى آخر هذه الأجزاء ؟ إنها
مهمة لأن الجزء الأول قد
أوضح .. والجزء الثاني قد
أكد .. على أنه قدر ما يمكن
ليبحث أن يقول الكلمة النهائية
عن مؤلف ، فإن كتاب الأستاذ
فرانك يقول الكلمة النهائية عن
دوستوفسكى . لتكمل الصفات
التي يمتاز بها هذا العمل : هناك
أولا - بعه المائل في أغوار
ملائته - فقد تعلم الأستاذ فرانك

« ليلة الروح المظلمة »
مصطلح من مصطلحات الصوفية
يرمز إلى ما يمر به الروح من
عذابات وعن في معراجها إلى
الحق . وهذا المصطلح هو
العنوان الذى اختاره الناقد برنارد
لينين لثقافته في صحيفة « نوى
أوبزورفريو » الصادرة في ١٥
أبريل . ومناسبة المقال هى
صدور كتاب عنوانه
« دوستوفسكى : سنوات الملة
١٨٥٠ - ١٨٥٩ » من تأليف
الباحث الأمريكى جوزيف
فرانك .

دوستوفسكى الشخصية مخلوق بصورة صارمة - ولكنه في هذا الجزء يجد نفسه مضطرا لأن يتأيم الحياة الشخصية لموضوعه حيث أن الفترة التي قضها دوستوفسكى في معسكر السجن ثم الخلدنة العسكرية التي كلف بها ، قبل أن يسمح له بالعودة إلى الحياة المدنية من جديد ، كلها وثيقة الصلة بالتحويلات النفسية التي تنبأ بتدورها لبطله واسكو ليتوف .

لقد اضطّر الأستاذ فرانك إلى أن يوقف ، مؤقتا تحليله المستفيض لكشائبات دوستوفسكى وسياقه القوي والنفائى وذلك بساطة - لأن أوضاع سجنه لم تكن معينة على الكثرة ، إذ حين أن العزلة على حاشى عاصما بها قد جعلت الأحداث والأوضاع في العالم الحقيقى و العالم الخارجى من نوازل القول بالنسبة إليه .

إن الأستاذ فرانك يرتفع إلى مستوى المهمة التي تواجهه وإلى مهمة هي إنا التحويلات الروحية التي مر بها واحد من أعظم فناني العالم . لم تكن المشكلة الرئيسية لأزمة دوستوفسكى في معسكر الاعتقال ، وما نجم عنها من ميلاد جديد ، تمثل في المذاهب والأحوال التي كان عليه أن يمر بها - رغم أن هذه التجارب كانت مروعة بما فيه الكفاية - وإنما كانت مألوفة في عجزه عن أن يوفق بين إيمانه العاطفى والأبوى بصلاح اللاعلاين وروحانيتهم - إيمانه الإنسان الروسى العادى - والفساد والانحطاط اللذين كانا يحيطان به من كل جانب ، ولا يكاد يخفف من وطأتهما شيء وقد زاد هذه المشكلة سوءا نفوره من رد فعله المتشبع لاكتشاف هذه الحقيقة البعيدة عن الرمانتيكية .

هذا - بطبيعة الحال - هو المحذور الحاسم خسية دوستوفسكى باكملها . وليس نتاولها ما يفضل نظرة الأستاذ لمرانك - الميكروسكوبية والشاملة ورغم ذلك - لكل عظة

وكل مؤثر وكل تعبير يمكن اعتباره جزءا من ذلك الاضطراب المائل في روح دوستوفسكى . إن فرانك يشتد في الحكم على رأى فرويد القائل بأن دوستوفسكى رجب بمغايه على يدى شخص القيص - البندول الرسمى للآل - لأنه أراحه من حس الذنب اللاشعورى الناجم من « رغبته الأذية المكسرة في قتل الأب » ويوضح الأستاذ فرانك أن موقف دوستوفسكى من محته كان عكس ذلك تماما ، وإنه لم يرحب بمغايه لم ينتهى إلى نتيجة مؤداه - إن دوستوفسكى لم يطلب الففران من أحد سوى الشعب وحده - وقد ساهم أبوه في تكوين حسه بالقلب على نحو غنظف ، فقد دفع أبوه بفلاحه إلى اليأس والتمرد . وثمة دلائل توحى بأنه قد قتل على أيديهم .

ونضع هذه القصة جانباً نأمر من صفات فرانك المرسوقة : حسن إدراكه الواضح النظرة ، ورفضه أن يرجع بالظنون إلى غيبة الدليل . كذلك تين براعته في الإنسك بعدة خيوط في القصة في أن واحد دون أن يتخلط أو تغفل من بين يديه . إن وصفه لاهتمام دوستوفسكى الذنى وثيق الصلة بحياته السابقة ، وهو في الوقت ذاته يرهض برواية « منزل الأموات » التي سجل فيها دوستوفسكى الكثير من ذكريات تجربته في السجن .

ونعتم برنارد ليبين عرضه لكتاب الأستاذ فرانك بقوله : إن هذا الأستاذ القديم مجازف قدر الملح ، وربما كان عيه الوحيد هو أن كشف أسماه الأعلام والموضوعات في الختام يقتر إلى الدقة والاكتمال ولكن ربما كان هناك كشف شمل سرف يصعب إجزه الأخير من الكتب عند اكتماله . سيظل هذا الكتاب علامة من علامات الطرير في ميدان الدرس السيرى والتاريخى والأدب .

جريدة أوزير زفريلو
١٥ أبريل ١٩٨٧

عرض : محمود قاسم

عالم كرسيتين آنوتى

عشر عاما ولا أريد أن أموت ولأقت هذه الرواية نجاحا كبيرا فترجت إلى عشرين لغة . كما فازت بالجائزة الكبرى عام ١٩٥٤ وهى جائزة يتنها التناد الفرنسيون لأحسن عمل أدب اجنبى مترجم إلى اللغة الفرنسية . ثم قررت هذه الرواية على طلبة مدارس اللغة الفرنسية في عدة بلاد . وفي عام ١٩٥٧ نشرت كرسيتين آنوتى الشالن من المذكرات تحت عنوان « الحياة ليست سهلة » ومنذ تلك الأونة وهى تكتب باللغة الفرنسية . من أهم رواياتها « الكسارديبال السجين » و « موسم الأمريكيين » و « المذلة السوداء » (حازت على جائزة المحلفين الأدبية) ثم « رجل رالع » و « تحت حمام الذى حلق عام ١٩٧٨ أصل المبعات في فرنسا . وكرسيتين مجموعة قصصية واحدة هى « الفارس المفلو » نشرت عام ١٩٧٦ كما نشرت مسرحية واحدة هى « جلد القرد » في اوال التيات .

ومسرحية « جلد القرد » تنس إلى اللون الكوميدي . وتكون أحداثها في جو أسرى . حيث يتجسس هروسان بعد زواجها الأول . العريس هو جبروم الاين للبلل لأمه التي تنازع الخامسة والحسين وهى امرأة متصالية تعيش مع ابها نفس البيت . وفي حفل عيد الزواج الأول يخضر السيد لوليف وولد العروس هيلن ومعه زوجته . ويتكشف هيلين فضاة متحفظة لا تعترف كيف تعامل زوجها وترفض أن يغازها أمام الضيوف . تروى لديها مضايقات الجماع لها نهى

تبو حياة بعض الكتب أكثر غرابية من كل ما يمكن أن يتخيله هذا الكاتب نفسه . أو يتخيله آخرون عنه . كما أن بكل كاتب رغبة ملحة للتصير عن الجانب الذى فيه من خلال سطوره التي يكتبها . لذا فإن رواية السيرة الذاتية انتشرت في السنوات الأخيرة بشكل ملحوظ ، لدرجة أصبح معها من المتصور ألا نجد سيرة الكاتب الذاتية في أعماله . وأصبح من السهل تأريخ حياة أى كاتب من رواياته . أو حتى من رواية واحدة . . . ويتعلق هذا الأمر بخاصة ، ومع في أدب الكاتبة كرسيتين آنوتى ، التي سجلت كل دقائق حياتها ، في رواياتها التي كتبها منذ عام ١٩٤٩ وحتى الآن . . . لذا فإن الكتابة من رواياتها هي في نفس الوقت كتابة عن حياتها الخاصة أو العامة . . . ولدت كرسيتين آنوتى في بودابست بالمجر عام ١٩٣٤ داخل مكتبة مزخرفة بالكتب وكأبا تنتمس أبلى ذرات أكسجين دخلت إلى رتتها عزوبة باقية كتب تشيكوف ودوستوفسكى وباركز الذين إلهتهم لها بعدد بلاد حدود وقد شهدت في طفولتها لقصة الاحتفال الأسا ليلادها . ثم جملت القوات الروسية لتشره الألمان وإتبعي هناك حتى الآن . . . فهاضت مثل إنشاء المجر داخل الأقضية المضاهية . وفي عام ١٩٤٨ هاجرت اسرتها من المجر إلى فرنسا سيرا على الأقدام وفي هذه الرحلة الشاقة لم تحمل كرسيتين معها سوى مبرودات رواياتها التي كتبها خلف أسوار بودابست . وقد صيرت من هذه الرحلة الشاقة وممانتها لكتاب رواياتها الأولى « عصرى غسة

تحدثنا دوما عن أهمية الإنجاب بل أنها سمعتها يوما تتطلب من الأب أن يظلها .

وفي الفصل الثاني نرى جيروم وقد تزوج من فتاة أخرى هي فلورانس التي تبذل إلى حيلة الغرافية ولكلها من تنجب منه ابنة بعد مرور عام على زواجها فتدفعه أمه من جديد إلى الزواج من قريبته ثانياً القاضية من أمريكا اللاتينية ثم ما تلبس نفس الأم أن تبعد ابنتها عنها .

وفي الفصل الرابع والأخير تلتقي النسوة الثلاث : ثايتي وفلورانس وهيان بالأم ويبدو صراع حول الرجل الذي يمس على خطورة القسوة التي تتلقه أمه بما أثار على سلوكه الخاص والعام . فيقرر الخروج من كل هذا العالم الذي حبسه فيه أمه وأن يختار امرأة تناسبه دون الرجوع إلى أحد في الاختيار .

أما روايتها والحظوظ زاد حظها التي حصلت على جائزة رينود عام ١٩٨٠ فقها تتحدث عن لوران - ٥٠ عاما - الذي يشرح نفسه لاختصاصات الرئاسة . وعلاقته بالفتاة ليزا - ٢١ عاما - التي قابلها في إحدى المؤتمرات الدولية . كانت تعمل مترجمة فورية له . ولأن المؤثر يطول . فيحس بما لريبة منه . تحذره في السياسة وفي امور الحياة . من الحب والمستقبل . يكتشف أنها تصرف أشياء لا يعرفها وهو الذي يستمد لنفسه الرئاسة . لقد احزن دوما من حوله أنه رجل طموح . مفتون وأنه اصبح من يتولى القعد لكن لقاها بيزا يجمعه يكتشف أن أمه عمر طويل عليه أن يتعلم . فرغم التلاين عاما التي تفصلها . إلا أنه يشعر بأنها تكبره من تعجبه إلى طفولتها . وتضمند إليه وهو في من الحسمين . يهدأ امرأة مثل عصرا . تحب حريتها . وتواجه الأمور بشجاعة وولاية . لذا يقرب التنازل من فكرة الترشح للانتخابات الرئاسية مكتفيا بأن يكون إلى جوارها . ومع هذه التحسنية إلا أن ليزا تتروى في القبول بالارتباط به .

وفي أقصومها وقلقاس لغوي . تتحدث كرسين أرنوت من نفس الأم التي صودتها مسرحية « جلد القرد » فهي تحب . بها بشدة وتسمى للسيطرة عليه تحالف أن يفلت من برائتها لذا لابتها لا تحب أن يرتبط ابنتها بأى امرأة أخرى . ولذا كان جيروم قد خرج للبحث عن امرأة من اختياره فإن المهنس في هذه الأقصوصة يعلن وقد فشلت في قتل رجل . هذا الرجل هو نفسه . . ويخرج من البيت كي ينث من ضيقه بممارسة العنف في شوارع المدينة . لقد تحول إلى وحش كاسر لا يعرف الرحمة .

يقول أنه أصبح مثل لارسن الفصول اللين يواجهن كل المشاكل التي تعرضهم بقوة السلاح . في كل منا يوجد لارس مولى لباله إلى هتمة نسوة بنا الأحوال .

أما روايتها ولسمية الديكريات . التي نشرها عام ١٩٨٢ فهي رواية ذاتة تكمل فيها غريبتها مع هذا النوع من الروايات التي بدأت بها حياتها الأبية . . وبعض الديكريات تتواءم على ذكارتها قاضية من طفولة بعيدة حاملة لثوق رأسها شبحا خفيا . قسوى الاستان .

جاءت العيين . والبعض الآخر من الديكريات يلقى طاقيا فوق السطح . يأتي أن يطرس منها حافنا خلفه . كأنه شاهد ثير فوق محيط واسع لا نهاية له ولذا فعلت الكاتبة أن تحذف نسق قلها الحاد داخل جرح حساس لئلا تلهم القاضية . ويجب تنظيف هذا الجرح حتى يتدفق الدم اللذان في الغرائب وتسر الحياة . . لكن هذا النوع من الجروح يأتي أن ينمل . ويرفض أن يجرى فيه دماء ثقية . وتقول تشرة جراسية أن السيدة أرنوت كاتبة على سيجتها . لذا فهي تكتب كل ما يتروى على خاطرها . ذن قد أو شرط . أما كرسين فتقول أن أصعب تجربة مرت بها هو اليقاء حية وسط قوم ليسوا من عالمها . لذا فإن امرأة مغترية دوما حتى وسط أنس يعرفونها في عام

١٩٧٨ « قروت أن لاجر باريس تلك المدينة التي عملها الصحف . أم أهدا حملهها واختارت أن أقيم في قرية مارتيني بروج سويسرا . حيث انصب لاكتشاف الفروالة وعيش الغراب . وهكذا خلقت لفسى جلورا جديدة . »

ومن الظروف التي دفعتها لكتابة روايتها « جنة على القاض » تقول : « في عام ١٩٧٥ كنت لزور مدينة نيويورك مع ابني لارسا . كانت الأساطير تعطل بشدة فكأنها تعضرتا فوق اصداخنا بيدان تايه سكيور . جنة توفقت من المسير وفلت لآبى : هنا . يمكن للرجل أن يمتص امرأة لا تمره ولا تقول له شيئا ولا تحج . هل تعرف لماذا ؟ بل يعرف الرد . . وكى أرد له هل السؤال بيدات أكتب روايتي في ماتي صفحة . دون أن أصرف إلى أين سنستوفى شخصيات »

وينويج هي البطل المطلق في رواية « جنة على القاض » فهي مدينة بلا قلب يمكن لأي شيء أن يحدث فيها . هناك امرأة تدعى لورانس . وبعض اللين من زوجها . امرأة ثرية يلتجأ بها الانسانية . بل تجربا الفراق من زوجها إلا لسبب واحد هو أن ذلك سيفقد لها . فالأم تنسى أن تعيش ابنتها دوما في حياة اسرية سعيدة . بعد هذا الفصل المتكرر الذي لاقته في ملاحظتها من الآخرين . وذهمت أن تشكل الكبرى في عصرنا هي مشكلة علاقة الرجل بالمرأة ومشكلة القشرة على التنازل من كل مفاهيم الارتباط السرمي . وذلك تحت ادهام أن لباغ الحياة اليومية يمكن أن يسلب كل طرف من الطرف الآخر . .

والأم يولندا تمثل نمونجا للامهات الأمريكيات اللان كم دفن الثمن حتى تفرقت أشلاء اسرعا تحت سمها وبعصرها . لذا فصل ابنتها أن تخفى وماسيتها اسفل جدران مسكينة لا يخترقها سوى من يستحق أن يرتبط بها . وتلقم كل من لرائتين الحرة بمشور خاص .

فلازم ترى أن الزواج حورية وهرويا من ضياح يسود المدينة . وأنه انتباه بغيران بيت ملاء اللفه . أما الابنة فهي تعيش على سيجتها دون قيئذ يعث بعيدا الرقيق . وتقول كرسين أرنوت : « لقد صوت امرأتين تشغلها كثيرا قضية الحرية الداخلية . لكن ماذا تعنى كلمة امرأة حرة . المرأة الآن هي تلك التي تعمل قدر الرجل مستغلة لتعمل قبل الرجل الذي اتقت الأساس . المرأة الآن هي تلك التي يمكنها أن تقرر . »

ولأن العلاقات الأسرية تروق خيال كرسين أرنوت . لابتعود لابتها من جديد في أحداثها اصعلا وصديق الأسرة . حيث نرى نادين التي تسمى لانقاذ زوجها ناديل من جنون بكاد أن يخطئ به ويخطئه قلما . فهو عالم متميز في علمه . لكن الخائسة التي يعمل فيها تخصص لأداة رجل سياسي مصروف بدبكتاتوريته . أنها تعمره جيدا . فقد كان جارا لها ذات يوم . وكم نالقه باسمه والدم جون . انهذه في زيارتها في المنزل كي يتأكد من حالة زوجها النفسية المتدهرة بسبب ديكاتوريته ساموها المم جون سابقا على أشياء لا تستطيع أن تلدها . تغيل المساومة ثم تغتلب بها . . ونادين هي أحد النماذج النسائية في ادب كرسين أرنوت التي تسمى للاحتفاظ بشكل الأسرة ويكفها مهيا كيان الزمن . ولكن الثمن هنا هو يفقد زوجها مقلبه والمدينة الضميرة . لذا تؤثران تحطم رأس المم جون عن أن يس الثمرات زوجها وليس مقله .

علم كرسين أرنوت أن هو ميدان لسبح لصراع أبني بين رجل وامرأة . . وعلى الطرفين أن يبقيا في حلية الصراع اطول مدة ممكنة فهكذا الحياة . . وهكذا تصطبغ ألوان المواجهة بين الطرفين . مواجهة دقيقة دوما . حنيفة أحيانا . لكنها في المقام الأول منسوجة من أجل بقية الحياة

ويعمل الطور الثاني بتشكيل الدولة الوطنية الليبرالية التي سادت باعتبارها مثلاً أعلى لها بين الحريين (١٩٤٥ - ١٩٣٩) - (١٩١٨ - ١٩١٤) ، وكان حزب الوفد أفضل تمييز عنها ، كما أننا متوضح فيها بعد (أن فكر) طه حسين غير مثل لها .

أما الطور الثالث وهو أحدث الأطور الثلاثة فقد بلغ أوج مجده في منتصف الستينيات وهو يوافق نموذج الدولة القومية - ذات التزعة الشعبية التي تجسدت في فكر البعث والناصرية .

وقبل البدء في تحليل أبعاد أضواء الشرعية على الدولة الوطنية والدولة القومية ، يجدر بنا التعرض إلى القصور البنيوي والفقاري الذي يبين حتى الآن ، والذي يشكل إن أمكن القول ضاعمة الأيديولوجية الوطنية . فالاستمرار بالاستعمار كان ثوباً في العالم العربي أكثر منه في أي مكان آخر ، لأن الاستعمار كان رمزاً لشكوة روحية مهدد بجملة الكيانات العربية وفاته .

وأمام العجز المعنوي والمادي للبريطانية العثمانية بحث الأتراك عن سبل التوبة الشعبية بواسطة نقطة الارتكاز الإلهي الإسلام ، واختار محمد عبده مثلاً تجتنب أو تأجيل المواجهة السياسية للفرع لجهة الإصلاح وتجسير الحيلة الدينية من الضغوطات التنظيرية وتكيف العلم المعاصر ، حتى يتمكن المجتمع من مواجهة أكثر شراسة للتصديقات المعاصرة . وهذه الحركة تسمى للمودة إلى البناهي الحبة للرسالة الدينية وتخلص العقيدة من الخرافات المترسكة طوال قرون التفسير والالتقاط ، هذا التفكير الجديد والأصلاحيات المعلقة أدخلت درجة من الطوقية ، وحيات الأرضية الأيديولوجية الوطنية .

الدولة الوطنية و الليبرالية بعد انبهار الخلافة العثمانية وفي مرحلة الاستعمار الذي رشح كياناً سياسية مغرقة ، انجذبت الفضائل السياسية التي خاضها و أبناء البلد ، إلى إنشاء الدولة

الوطنية ، قض الإطارات التي يتبعه حزب الوفد المتمثل في مقولة « مصر للمصريين » سوله أكتافاً مسلمين أو أقباطاً ، يتضح أن المشروع اليساري هو إصلاحي المصريون في مؤسسات وطنية تابعة للدولة . وفي هذا الإطار يمكن اعتبار طه حسين للتطور المنتخب للدولة الوطنية الليبرالية . وحتى نستطيع أن ننزل أشكالية الدولة الوطنية

الليبرالية في إطارها ، يجدر بنا أن نذكر بأن الخيار الوطني لم يكن سيد الموقف في مصر كما كنا نتصور ، بل كان يشكل جزءاً من ثلاث معروف يتكون من الوفد والإستبداد الملكي ، والاستعمار الأجنبي ، وروح أن الكفالة من التفرغ ، يتمتع بما فيه الكفاية من التفرغ ، فإنه حاول تجييد الأطراف المترامية له ، واستغلال تناقضاتها . فكتساب على عبد الرزاق ،

ومحاولات طه حسين ، تتلخص في سياق تيار يسعى إلى إجهاد مشروع تحول ملك مصر إلى خليفة ، كما يسعى إلى دهم تكوين الدولة الوطنية الليبرالية . فقد وضع طه حسين الهجوم المؤبد ضد التحليل السياسي والفكري ، في إطار الصراع بين القديم والجديد ، صراع لا يمكن حله جديراً بحرية التعبير . وما يعنيه طه حسين عملياً هو أنه قد أن الأوان لإنهاء تدخل السياسة والسياسين في الخلافات الفكرية .

الواقع .. والنموذج . بيد أن هناك شيء أساسي لم يكن هذا الجبل قادراً على وحيه ، وهو مدى مطابقة النموذج الليبرالي كما وقع تطبيقه في أوديا القرن التاسع عشر ، للأوضاع المجتمعات المتأخرة في القرن العشرين . ومع هذا فمن ينك في أن النظرة الليبرالية الوطنية عكست إلى حد ما ، متطلبات العصر العربي ، في حقبة معينة ، بالرغم من أن هذا البرنامج لم يصمد في أجور الأسماء المحمدين التنشيطية . وخاصة هيجمات السفين والغرويين . وعلى عكس جبل طه حسين ، وهو يتكون من رجال قدمون أنفسهم كرجال فكر ويعرضون أفكارهم ككتاب ، فإن [طيب تيزنير] يريد لنفسه أن يكون مؤسساً لنسق نظري لا يتخلو من المنطق ومن الجدول .

إن نقطة انطلاق « تيزنير » هي تحليل ظاهرة الإندساد التاريخي أمام الأنظمة الوطنية والأنظمة البرجوازية ، وهو يعتقد أنه ، إذا ما استطعنا أن نقرأ من الفترات الانتعاشية بأن الطبقة البرجوازية لها كان هدف تصنيح وتوحيد وضع الثورة الثقافية ، فإن هذه الإمكانيات تبخرت نهائياً ولعل سبب الإخفاق يمكن بحته في السواد الأعظم الشايع بين الأمبريالية والقوى المحافظة المحلية . وقبل عرض معاليفه التاريخية الجديده أن تصوره لنوع المهمات ، يمكن التوقف عند رؤى به للخرطة الأيديولوجية

كتب صورت حديثاً

- المسرح المعاصر : د . سمير سرحان هيئة الكتاب
- بيت الياسمين : ابراهيم عبد المجيد دار الفكر
- مسرح ٨٥ : فؤاد دوازة دار الفلد
- تلك الراحنة : صنع الله إبراهيم دار شهدي
- حكاية المواطن والضابط : عبد المنعم أحمد شركة الأمل
- أجمل يوم اختلفنا فيه : منى حلمى منبولى
- لعبة الثعالب : محمد كمال محمد هيئة الكتاب
- حيال السام : فاروق خورشيد هيئة الكتاب
- البديل : محمد قاسم هيئة الكتاب

وطبيعة التعليم الذي يقدمه خاصة وإن كان العمل يتجه أساساً إلى تحليل الأيديولوجيات .
ولعل ذلك ما يدفع « تيزين » للتفكير في ضرورة القيام بشيء مما ، لكشف وإثبات الخطأ الاجتماعي والسياسي للمنطق القائل بأن التفكير الاشتراكي العلمي هو فكر دخيل في الواقع المرير المعاصر . وبذلك من خلال محورين أساسيين : (١) المحور الأول هو ربط التراث العربي الإسلامي بالمركبة (٢) المحور الثاني هو ربط تحقيق الاشتراكية بتحقيق السعادة القومية العربية .

البحث عن الشريعة

إن التراث العربي ليس بحاجة في اللحظة الأولى إلى أكاديميين يضربون نظرية جديدة إلى النظريات التراثية السابقة ، وإنما هو بحاجة إلى باحثين ثوريين ، قادرين على خلق جسور عريقة بين التراث العربي في جوانبه التقليدية القمالة ، وبين الحاضر المعاصر لوظن العربي . إن تسييس الرؤية التراثية هو ما نطمح إليه هنا ، لكنه تسييس يتطلق من العلم .

صحيح أن الفكر يجب أن يهدف إلى تحقيق الممكن ، ولكن لا أي ممكن ، بل الممكن الذي تسمح الشروط الموضوعية بتحقيقه . أما ما يزكى يمكننا على تمكن من كونه يستجيب أكثر للمعطيات الواقعية ، ويقع في اتجاه تطورها من ألبند من التأكيد على أن تغيير الواقع ، أي واقع ، لا يصبح ممكناً إلا بعد فهمه ، إلا بعد التصرف عليه تصرفاً عملياً ، على ثوابته ومتغيراته ، على قوانينه التركيبية وقوانينه السببية ، وبعبارة أخرى إلا بعد جعله موضوعاً للمفصل ، لا للملاحظة ، إن ذلك وحده هو الذي يجعل من الخطاب القومي أو من أي خطاب آخر مرشداً للعمل

مجلة المنار - العدد التاسع والعشرون - مايو ١٩٨٧

بصيها التطور أو الجمود ضمن سياقات عام ، يضم المجتمع بكامله ، وبالتالي سقطت لفادة اللغة ومصلحتها ، بدخول الدراسات اللغوية عصر العلوم الحديثة .

وقد تحفظ كثير من الدارسين والباحثين تجاه اللسانيات الحديثة ، بلى وأهمها دعائها باعتبارها عديمة لعل أبسطها العداء لثقرات العربي وللوحدة العربية وتكتسا استعراض مبررات هذا العداء للسانيات في المبررات التالية :

١ - تبني بعض المدارس اللسانية للذهب الوصفية ، أي وصف اللغة كما هي ، في حين تغلب المعاربة على أكثرية النقاد العرب بسبب اكتشافهم نسبياً بما تم وصفه وملاحظته ، فاتهموا إلى من القوا عاصد ومهندس الضوابط .

٢ - اهتمام عموم اللسانيين بدراسة اللهجات المحلية أكثر من اهتمام النحاة القدماء اللسانيين والتقليديين بها ، فيعزف اللسانيون اللغة باعتبارها مجموعة فحاجات تترابط بنشاط مشتركة ، ويتبين بتأين المكان والزمان ، ويذهبون إلى أن اللغة القصوى ليست سوى إحدى هذه اللهجات ، ولأن لغة عوامل حضارية معينة إصطلحت هذه اللهجة من بين أخواتها تصبح اللهجة القياسية ، أو ما تسمى باللسانة القصوى ، أي أن لغة هبة محلية يمكن أن تتحول إلى لغة قصوى عندما تتوافر لها بعض الشروط الحضارية فضلاً عن القوة الأدارية والسياسية التي كانت تصنع به الفئات المثقفة من ألقان لتدث وقت ظهور الطبقات في القرن الخامس عشر ، هو الذي أدى إلى إختيار هذه اللهجة لتصبح اللهجة القياسية المعتمدة في القرامه والكتابات لدى جميع الناطقين بالانجليزية .

٣ - دخول المفاهيم اللسانية إلى العربية عن طريق غير التخصصيين بالعربية ، بسبب الحائق اللغوية ، فقد ظهرت اللسانيات الحديثة للغات الغربية ، وتم نقلها إلى العربية

اللغة العربية واللسانيات المعاصرة

مجيد الماشطة

١ - وصف العربية لسانياً
٢ - الامتصاصات .

علم اللغة - الكنسية ، وأخيراً اللسانيات أسماء حديثة لعلم واحد ، وهو الخاص بدراسة اللغة وللتفريق بين علم اللغة القديم ، الذي ارتبط بعلوم العصور القديمة كاللاهوت والفلسفة ، وبين علم اللغة الحديث الذي يعتمد على منجزات العلوم الطبيعية وتطور وسائل الاسترجاع والحفظ والاتصال وكذلك علم النفس وغيره من العلوم المعاصرة ، ثم تحت مصطلح اللسانيات ، واحتسده كسرة من المؤرخين والباحثين ، للدلالة على الدرس اللغوي الحديث .

وقد حظيت اللسانيات الحديثة بمجموعة من الأوامر التي اتصفت بدراسة اللغة ، مثل القول بضيق لغة في أخرى ، أو القول بجمالية لغة دون أخرى ، أو القول بقدرة لغات معينة على استيعاب ومضم العلوم والفنون دون غيرها . . . الخ . لأن علوم اللغة الحديثة أصبحت تتناول اللغة باعتبارها إحدى مؤسسات المجتمع ، التي

رغم تاريخ اللغة العربية القديم والمصل ، ورغم حقائق الإبداع اللغوي التي لم تتقطع طوال تاريخ اللغة العربية ، فما زالت دراسة هذه اللغة تمثل إشكالية للسانيين عليها ، وللدارسين على حد سواء .

فالتاريخ اللغة العربية ، واستمرارها بنس بنائها وأنتمتها النحوية والبلاغة ، يمثل حائقاً صلباً ، أمام محاولات التجديد ، التي ترتكز على منجزات العلوم اللغوية المعاصرة ، تلك العلوم التي استلذت بدورها من التقدم العلمي والتكنولوجي في البلدان المتقدمة ، حتى أصبح الدرس اللغوي يرتبط ارتباطاً مباشراً بالعلوم الطبيعية والاساتية ، باعتبارها علماً مهم متجزات الإنسان عبر تاريخه ، ولها تراكيم سميت المعرفة ومرآحل التاريخ التي مرت بها البشرية منذ كانت اللغة .

وهذه الدراسة تتعرض للتيارات اللسانية التي أثرت في اللغة العربية ، وموقف اللغة العربية منها من خلال ثلاثة أبواب هي :
١ - تحديث الدرس اللغوي

بعد ذلك ، وبالتالي فلم تكن العربية موضوع دراسات أو تطبيقات من مؤسسي هذه العلوم ، مما يستلزم الجدل والتدقيق في نقل المفاهيم اللسانية وتطبيقها على العربية .

وقد ظهرت بالفعل تأثيرات هذه المفاهيم اللسانية على الكثير من الكتابات النصوية التي صدرت بالعربية في النصف الثاني من القرن العشرين ، كما نجد ذلك في كتب « مهدي المخزومي » و « إبراهيم السامرائي » و « عامر حسان » و « سعيد الرحمن أيوب » و « إبراهيم أنيس » وغيرهم ، فقد كانت اللسانيات هي التي جعلت هؤلاء الباحثين يميلون إلى المنهج الوصفي على حساب المياري ، وإلى إعطاء المزيد من الأهتمام بدراسة الجملة على حساب دراسة الكلمة ، وإلى زيادة الأهتمام بدراسة الدلالة على حساب دراسة النص .

● ● ●

في الأزمة الحديثة ، ظهرت عدة تيارات لإعادة كتابة النص العربي ، وللحديث السوس اللغوي ، من هذه التيارات الصلبة برزت ثلاثة تيارات أساسية هي :

١ - مدرسة التيسير : بدأ هذا التيار رافعة الخطأ وكان همه الأساسي تبسيط علوم اللغة العربية وتوحيها دون الخروج على قواعد النحو التقليدية أو تجديد لها ، وهذا هدف الأتجاه يرون في تيسير علوم اللغة وسيلة إلى التقدم الحضري ، وجميعهم يرون في اللغة وسيلة لا غاية في حد ذاتها ، لذلك إنهم البحث من نظرية لغوية جديدة ، وهذا التيار لم ينتشر بالعلوم اللسانية رغم احتوائه على أطراف عديدة ومتناقضة ، فهم من ذهب في محاولة تيسير وتبسيط العربية إلى حد التصرف في النظام اللغوي ، ضارباً عرض الحائط بمختلف المقررات العلمية اللغوية ومخالفاً هذا الاتجاه وسلاسة موسى ، و محمد كاسل الحن . وقد جعلوا التقدم الحضري للمجتمع مهمهم الأول

لذلك لم يميلوا بقواعد العلوم اللغوية في محاولاتهم تيسير اللغة العربية لتوابع النص .

أما التيار الثاني من تيارات تيسير العربية ، فمحمّد مهدي و إبراهيم مصطفي ، وكتاب « إحياء النحو » وهو التيار الذي حاول الحفاظ على قواعد العربية الأصلية مع تيسير تعلمها وفهمها .

٢ - المدرسة الوصفية : وقد ظهرت كاستناد للزعة الوصفية البنائية التي سادت العالم في الخمسينيات والستينيات وكان مهمها وصف اللغة كما هي ، لا كما يريد وصفها بعض اللغويين المحافظين .

وقلت هذه المدرسة بكتابات « عامر حسان » و « عيد الرحمن أيوب » و « مهدي المخزومي » و « فاضل السائي » ، ويذهب أصحاب هذه المدرسة إلى دحض المياريات التي اصطلحت بها الدراسات النحوية التقليدية ، فقد قسم النحاة القدماء النّصام الكلمة إلى اسم وفعل وحرف بينما يعارض الوصفيون هذا التقسيم من أساسه ، فهم يقسمون الدرس اللغوي إلى ثلاثة أبواب الصوت والصرف والنحو ، ويرون أن البداية يجب أن تنحى إلى النظام الصوتي الذي يبنى عليه الأساس الصرفي ثم يؤسس النظام النحوي على النظامين الصوت والصرف ، كما يصمون الكلام إلى :

اسم - وصف - فعل - ضمير - خالصة - ظرف - أداة .

٣ - المدرسة التحويلية التولييدية : يعد « ناصح شومسكي » رائد هذه المدرسة عندما نشر كتابه « البنى النحوية » و « جوانب من نظرية النحو » ١٩٥٧ ، ثم كتابه « الشان ١٩٦٥ » . لم تلاق هذه المدرسة الإحسان من عرفها ، بالذلايين التولييديين - ، لقد طرح « شومسكي » مجموعة من التحويلات التي حولت مسار الدرس اللغوي ، وأرابط بين حقول متعددة وحلّ اللغة مثل علم النحو الذي وجد في آراء شومسكي إجابات تجريبية

لأسئلة المجرة ، من صاهية اللغة ، وعن علاقة اللغة بالفكر كما نتج « شومسكي » في إيراد التشابهات بين اللغات المختلفة وذلك بمرض النظام اللغوي العام بشكل مفصل ، أي النظام للصور الوجودية في ذهن كل شخص ، أو الاستعداد اللغوي الوراثي الذي يجعل تعلم اللغة - أية لغة - ممكناً بفترة قصيرة قياساً إلى ضخامة وتعقيد عملية الأكتساب .

ويذهب شومسكي إلى أن اللغة مجموعة من الجمل ، وتعلم لغة ما ، يعني إتقان الأول للقدرة على فهم وإنتاج [توليد] جملها الألعود معهما ، بالأختصاص على نظام كامن موجود وراثياً في ذهن الإنسان ، هذا النظام القواعدي يعني النظام الذي من طريقه يولد الفكل - متكلم اللغة الأصل - كل جمل لغته .

ويؤيد التحويليون بين ما نسبها بالقبالية اللغوية الكاملة عند كل فرد ، أو للقدرة والممارسة الفعلية لغة أو الأداء الذي يختلف من شخص لآخر ، لأسباب يصعب من أهداف وأسس التحويلية ، أما المفردة فهي المنفرد الأساسي للنظرية ، لأن هذا هو سبيل الكشف عن التركيب اللغوي عند الإنسان ، أما مهمة البحث في الأداء اللغوي ووصفه فهي مسألة ثانوية ومخطوء يجب أن تعطي بناء نظرية القبالية اللغوية ، لأن وصف الأداء اللغوي ، يضم وصف القبالية اللغوية كأحد عوامله ، أي أن علينا أن نبدأ بوصف القبالية اللغوية ثم بعد ذلك علينا أن نحاول وصف الأداء اللغوي ، [شومسكي] في طبع يقول « شومسكي » في طبيعة النظام القواعدي : « يمكن لنا أن نضم نظام القواعديين (التحويلات) إلى المكونات التولييدية الثلاثة في القواعد التولييدية وهي : المكونات التحويلية والصوتية والدلالية .

للكون النحوي يعني يتجلى مجموعة لا متناهية من العناصر الصورية للغة ، تتضمن كل

منها المعلومات ذات الصلة بتأويل واحد جملة معينة .

أما بالنسبة للمفككون الفنتوليويي (الصوري) في القواعد ، فانه يعدد الصيغة الصوتية بجملة مولدة بواسطة القوانين النحوية . ويعني أنكر فله يعمل على الوصل بين تركيب ولغة الكون النحوي وإظهارها صورة صوتية ، ولها يخص للكون الدلالي ، فهو يعدد التأويل للدلال بجملة معينة ، ويعني آخر فله يعمل تركيباً ولغة للكون النحوي يتجلى أو صورة دلالية معينة ، وصل هذا لها الكونين الفنتوليوي والدلالي ها مولدان فقط ، ويستخدم كل منها للمعلومات التي يزودها بها للكون النحوي .

وعلى ذلك فان كل الكون النحوي أن يخص لكل جملة بنية معينة ، تتحدد تأويلها الدلالي ، وبهذه سطحية تحدد تأويلها الصوري ، وتؤول الأول عن طريق الكون الدلالي ، فيها تؤول الثانية عن طريق الكون الصوري .

وقد جرت محاولات لتطبيق النظرية التولييدية على النحوي العربي أبرزها محاولة ميشال زكريا في كتابه « الأسس التولييدية والنحوية وقواعد اللغة العربية » ١٩٨٣

● ● ●

من هذا الاستعراض نتخلص عندها من الاستنتاجات التي يرأس في مقدمتها ضرورة فهم وقيل العلوم اللسانية لاستكمال التصفي في الدراسات اللغوية العربية وتحديثها ، كما أن التعامل مع هذه العلوم يستلزم الإحاطة بأنها ما زالت في بداية الطريق وأنها مجرد فرضيات تثير من الأسئلة أكثر مما تقدم من إجابات ، ولعل لنا العربية تحتاج بالفعل إلى إثارة الكثير من الأسئلة لفرحة صغور طويلة من المجهود والعزلة

عن مجلة الأكلام
أبريل ١٩٧٨

سرح النافذة

تأليف : إززا آيشنجر
ترجمة د. أحمد كامل عبد الرحيم

كاتبة نسوية من مواليد فيينا عام ١٩٢١ . تروجت عام ١٩٥٣ بالأديب الألماني الغربي جونتر آيش
وتعيش معه في منطقة أعالي إقليم البافاريا في ألمانيا الغربية ورواياته ومؤلفه تملّيات إذاعية . حصلت على
عدة جوائز تقديرية أدبية من كل من النمسا وألمانيا الغربية . أهم رواية لها هي « الأمل الأكبر »
(١٩٤٨) . صدر لها عام ١٩٦٥ مجلد يضم ٢٦ قصة قصيرة .

وأعطى الإنطباع الغريب وكان مصابيح إضلة الشوارع قد تم
إضاءتها والشمس ساطعة أو كان أحد قد قام بتثبيت الشموع
المضيئة في النافذة . قبل أن يغادر الكنيسة الموكب البهيج . . .
بقيت السيدة أمام النافذة . فتح المعجوز وأوماً في اتجاه الجانب
الأخر . فكرت السيدة : « هل يعينني ؟ » غير أن الشقة أعلاها
ليس بها سكان وأسفل شقتها توجد ورشة كانت مغلقة فعلا في
مثل هذا الوقت . قامت السيدة بتحريك رأسها حركة خفيفة ،
فلأوما المعجوز مرة أخرى ، راح يلمس جبينه فاكتشف عدم
وجود قبعته فوق رأسه وانخفى إلى داخل الحجرة .

كانت السيدة تنكس على النافذة وتتمتع بأنظارتها إلى الجانب
الأخر ، وكانت الريح تندفع عالياً من النهر عدثة لطمات رقيقة
لا تحمل معها أي شيء جديد . كانت السيدة عطف حلقة
الفضوليين الطامعين من الناس . لم يحرك أحد الدهشة فيها بأن
جعل سيارة تدهسه أمام منزلها ، وفضلا عن ذلك فكانت
تسكن في الدور القبل الأخير وكان الشارع يبدو إلى أسفل بعيد
تماماً . عندما أرادت السيدة الإبتعاد فعلا عن النافذة ،
لاحظت أن المعجوز الذي يواجهها في السكن قد أضاء النور .
ولما كانت الدنيا لا تزال نهاراً حقاً ، فلقد بقي هذا النور لذاته

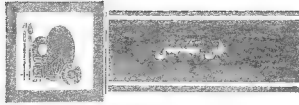
سرعان ما جاء ثانية وهو يرتدى القبعة والمعطف ، خلع القبعة للتحية وابتسم ثم أخرج منديلاً أبيض من جيبه وبدأ يلوح ، بحركة خفيفة في بادئ الأمر ثم بحماس متزايد ومستمر . أخذ يتعلق بالجدار المحيط بالنافذة إلى درجة تخيف المرء وكأن توازنه سيختل ويسقط هاوياً . إزدادت السيلة خطوة إلى الخلف وانضح أن ذلك لم يزهه إلا قوة . ترك المندبل يهوى وفك الشال من حول رقبته ، شال ملون كبير ، تركه يرفرف إلى خارج النافذة كان يفعل ذلك وهو يضحك ، وعندما قامت هي بالرجوع خطوة أخرى إلى الوراء ، خلع القبعة وألقى بها في حركة عنيفة ، ولفت الشال حول رأسه مثل العمامة ثم وضع ذراعيه على صدره متقاطعتين وإنحني للتحية ، وكلما كان ينظر عالياً كان يتمضض عينه اليسرى وكأن هناك في الخفاء تضاهم بينهما . ظلت هذه المواقف تبيت فيها السرور لفترة طويلة إلى أن شاهدت فجأة سيقانه تتعالى في الهواء خارجة من سروال قطيفة خفيف مرفوع . كان يقف رأساً على عقب ، وعندما أحر وجهه وديت الحرارة في جسده وظهر ثانية في لطف ، كانت هي قد أحاطت الشرطة علماً . . . وفي الوقت الذي كان هو ملقوفاً في ملادة من التيل يظهر أمام كلتا النافذتين مرة تلو الأخرى ، كانت وهي على بعد ثلاثة شوارع منها ووسط طنين عربات الترام والضوضاء المكتومة للمدينة ، قد تبينت فعلاً صوت آلة تنبيه سيارة شرطة النجدة ، فلقد كان شرحها للمعقف غير واضح تماماً ، كما أعطى صوتها الاحساس بالانفعال . أما الرجل المعجوز فكان يضحك في ذلك الوقت إلى حد أن وجهه قد انقلب إلى شماعيد عميقة ثم أحدث حركة بيده غير مفهومة وأصبح صارماً وبدأ يستقبل الضحك لمدة ثانية في راحة يده ثم ألقى به على الجانب الآخر ولم تستطع السيلة أن تتزعزع نفسها من نظراته إليها إلا عندما كانت السيارة تلتف فعلاً عند الناصية .

وصلت السيلة إلى أسفل وهي فاقدة النفس . كان قد تجمع عدد من الناس حول سيارة الشرطة . ألقى رجال الشرطة بأنفسهم خارجها وقام الجمع من الناس بالسير خلفهم وخلف السيلة ، وعندما جرت محاولة لتفريقهم ، أعلنوا في صوت واحد أنهم يسكنون في هذا المنزل ، وصعد بعضهم حتى الطابق الأخير ، أخذوا يلاحظون من خلال الدرجات كيف كسر الرجال الباب بعد أن أصبح طرقهم دون جدوى وبدأ لهم تماماً أن الجرس لا يعمل . كانوا يمارسون بمعلمهم بسرعة وباجراءات آمن يمكن لأي لص منازل أن يستفيد منها . لم يترددوا أيضاً ثانية واحدة في دخول الصالة الأمامية التي تطل نوافذها على فناء المنزل ، راح إنسان منهم يخلعان حذليهما ويتسللان عند الناصية . في تلك الأثناء أصبح كل شيء معتباً ، لقد إصططنا ، بحمالة لتعليق الملابس ، أخذنا يتحسنا شعاع الضوء عند نهاية الممر ويتفتيان أثره ، بينما تتسلل السيلة خلفها .



عندما انفتح الباب بقوة الدفغ كان الرجل المعجوز واقفاً وظهره لها ولا يزال أمام النافذة حيث كان يضع وسادة بيضاء كبيرة على رأسه يرفعها بشكل مستمر تلو الأخرى وكأنه كان يوضح لأحد أنه يريد النوم ، أما السجادة التي رفعها من على الأرضية فكان يحملها على كتفيه . ولما كان هو ثقيل السمع فإنه لم يلتفت إلى الورد عندما وقف الرجال خلفه مباشرة ، بينما أخذت السيلة تلقى بنظرها بعيداً على نافذتها المعتمة .

الورشة بالطابق الأسفل كانت مغلقة كما توقعت ، أما الشقة العلوية فلا بد أن ساكناً جديداً قد نزح إليها ، حيث تم عند إحدى نوافذها المضيئة إضاءة سرير له سور كان يقف بداخله معتدلاً صمى صغير . كان يحمل أيضاً وسادة على رأسه وعلامة سرير حول كتفيه ، كما كان يقفز ويلوح إلى الجانب الآخر ويصيح إبتهاجاً . كان يضحك ويغر يده على وجهه ويصيح صارماً وبدأ يستقبل الضحك لمدة ثانية في راحة يده ثم يقذفه بكل قوته في وجه رجال الشرطة



(أربعمائة ألف) بينما يتخلص هذا العدد في معرض الانطباعية الأول إلى ٣,٠٠٠ (ثلاثة آلاف) زائر .

ورغم أن الجمهور لم يتم كثيراً هذا المعرض إلا أن تأثير الصحافة كان كبيراً ، فقد كتب عن هذا المعرض أكثر من خمسة عشر نقداً مختلفاً . وقد اشترك في هذا المعرض ثلاثون فناناً منهم « كلود موني » والفريد سيسل ، كاميل بيسارو ، أوجست ريشوار . إدجار ديغا باول سيزان ... الخ .

وكثيراً ما كانت ترفض أعمال هؤلاء الفنانين في المعارض الرسمية تحت رعاية الحكومة الفرنسية . وكان لهذه الصالونات هيئة من اساتذة الفنون لإختيار نوعية الأعمال التي تقدم وعادة ما يكون الاختيار للأعمال التي تتحقق فيها الشروط الأكاديمية للأعمال الكلاسيكية والواقعية .

وقد عرض الإنجاء الانطباعية ٨ معارض من عام ١٨٧٤ حتى عام ١٨٨٦ وقد انضم كثير من الفنانين الآخرين لهذا الاتجاه فيها بعد . وقد كان مجموع الفنانين الذين اشتركوا في هذه المعارض خمسة وخمسين فناناً ولم يشترك موني وريوار وسيسل في آخر معرض أقيم لهذه الحركة عام ١٨٨٦ وبذلك كان من الصعوبة استمرار الحركة ، وقد حدد النقاد نهايتها هذا العام حيث بدأ الاتجاه آخراً في الظهور أطلقوا عليه « ما بعد الانطباعية » أو « الانطباعية الجديدة » أو « التنقيطية » أو « العلمية » يمثل بشكل أساسي كل من سوراء وبيسارو وفان جوخ وجوجان .

● شخصية ناقدة

في المعرض الذي أقيم في ١٥ إبريل لعام ١٨٧٤ أراد صحفي يدهشي « لوييس ليروى » صاحب جريدة تدعى « شيفاري » أن يسخر من أعمال هؤلاء المصورين فأطلقت عليهم إسم « انطباعيين » والاسم مأخوذة من لوحة لـ « كلود موني » « انطباع ... شروق » ولكن للمجموعة إعتبرت هذا الاسم الساخر هورمز لإتجاههم . وبالفعل إستمز هذا الاسم يطلق على هذه الحركة حتى اليوم .

● مفهوم الانطباعية

وفي الواقع من الصعوبة بمكان إعطاء تعريف عام لهذا الإتجاه في الفن .. فرغم أن مجموعة الإنطباعيين قد أثر كل منهم في

الحركة الانطباعية في الفن

د / أحمد سخسوخ

والتعبيرية وإن كانت قد تجاوزتها طورت أساليبها بشكل مختلف فيما بعد .

● الانطباعية الفرنسية

في شارع دى كابوسين رقم ٥٤ بباريس افتتح في الخامس عشر من إبريل لعام ١٩٧٤ أول معرض لفنان الحركة الانطباعية في آتيليه المصور « نادار » وقد إستمز هذا المعرض لمدة شهر كامل . وقد كان جمهور المعرض قليلاً بالقياس إلى زوار المعارض الرسمية . فنلاحظ أن عدد الزوار للمعارض الرسمية في الاحصائيات يبلغ في الشهر الواحد حوالي ٤٠٠,٠٠٠

إن تاريخ الحركة الانطباعية في المربع الأخير من القرن الماضي ، إنما هو تاريخ مجموعة من المصورين الذين عرضوا لوحاتهم فيها بين عام ١٨٧٤ حتى عام ١٨٨٦ وإن كانت قد استمرت في الانطباعية الجديدة أو التنقيطية التي خرجت منها حتى بداية هذا القرن .

وقد أثرت الحركة الانطباعية بوجه عام على معظم فنون هذا القرن الحديثة ، بل وقد استمدت كثير من اتجاهات الفن في بداية هذا القرن أساس حركتها من الانطباعية كالوحشية والتكعيبية والمستقبلية





جيمس جونسون في حديقة ستراند

الأخر إلا أن أساليب كل فنان تختلف عن الآخر . . ويوجه عام كانت هذه الحركة رده على الرسمية والتقليدية التي كانت مسائدة آنذاك .

ويستمد الاتجاه الإنطباعي أصوله من المذهب الطبيعي فهو يعتمد بشكل أساسي على الطبيعة ولكن ينظر خاص بهم يختلف عن منظر الفنانين الطبيعيين . فقد كان الإنطباعيون أول من صوروا المناظر الطبيعية من الطبيعة وليس من داخل الأتيليه - كما كان يفعل الفنانون التقليديون . . ما عدا ديبورا الذي رسم معظم لوحاته عن راقصات البالية والنساء الحارسات في الأستوديو .

وقد اعتمد هؤلاء الفنانون في تصوير الطبيعة على الضوء الطبيعي للشمس في الحلاه أي تأثير ضوء النهار في انعكاسه على السطوح في الهواء الطلق . وجناب (عصام) على تأثير ضوء النهار في الهواء الطلق جرسوا تأثير الضوء في اللون فوضعوا ألواناً مختلفة بجانب ألوان أخرى لإحداث تأثيرات لونية جديدة ، كان يضع موني مثلاً درجة فاتحة للون الأصفر بجانب درجة من درجات اللون الرمادي فيتحول بذلك اللون الأخير إلى لون بنيجي . وقد صور الإنطباعيون الظلال بالألوان وليس باللون المعتاد كما لدى الفنانين التقليديين وهو الرمادي أو الأسود . وقد استعملوا الألوان المتقطعة وتذبذب الضوء ، وإن كان « ديلاكروا » قد استعمل الضوء المتقطع في الاتجاه الرومانسي من قبل وقد كان لدى

الأكروا تأثير على هذه الحركة كما كان معظم فنان الحركة الإنطباعية قد بدأوا دراساتهم لأعمال كبار الفنانين في متحف اللوفر . . وقد استخدم الإنطباعيون لمسات القشراة الخفيفة حتى بدت عطلتهم غير محددة ومتداخلة حين رؤيتها عن قرب .

إنهم يؤكدون على تسجيل اللون وتغيره من خلال تأثير الضوء على شيء معين وفي لحظة معينة . . ويفتقر هذا الاتجاه عن الاتجاه الطبيعي في أن الاتجاه الإنطباعي ينقل تأثيرات غير ثابتة ومتغيرة .

فالمصور لا يتم نقل وتسجيل ما يراه كما في الحركة الطبيعية أو بتسجيل إحساس وجداني وانفعالي على اللوحة كما في الحركة التعبيرية التي ستأتي فيما بعد ، ولكن يعطاه صورة كما تلتقطها العين من الطبيعة من خلال تأثير الضوء على الشيء والألوان كما يراها الفنان ، أي أن الشيء الواحد يمكن رسمه عدة مرات في أوقات مختلفة من النهار وتكون النتيجة عدة لوحات مختلفة .

● الانطباعية العلمية أو التقنيّة

كانت الانطباعية الأولى والتي يؤرخ لها في الخامس عشر من إبريل لعام ١٨٧٤ معرض نادار في الموجه الأولى في محاولة تحطيم الفنون الرسمية ، وقد انتهت هذه الحركة بمعرضها الأخير في عام ١٨٨٦ . ولكن في حوالي عام ١٨٨٠ نشأ جيل جديد من الفنانين كانوا قد بنوا نظرياتهم الجديدة من الحركة الأولى وفي

نفس الوقت، خرجوا عن طبعية الحركة الأولى بدراساتهم العلمية على اللون ، ولهذا سميت هذه المرحلة بالإنطباعية الجديدة أو بالإنطباعية العلمية وفي بعض الأحيان بالإنطباعية التقنيّة لتمييزها عن المرحلة الأولى التي تميّزت بالتجارب الأولى في تأثير اللون والفضاء . ويظهر تأثير الفنانين العلميين كـ « شيفري » في اللون وأيضاً في أعمالهم والذي يصيغه في أن « تلوين جزء جزء من القماش على اللوحة إنما يعني تلوين الحيز للجوارير باللون الكامل » ومن أهم جيل هذه المرحلة « سوراه » و « سيزان » و « جوج » و « جوجان » .

● الانطباعية الألمانية

إذا كانت الحركة الإنطباعية في فرنسا قد نشأت على يد مجموعة من الفنانين إقترت أساليبهم وأثر كل منهم في الآخر وبذلك شكلوا اتجاهات الفن بصرف النظر عن بعض الاختلافات البسيطة في مناهجهم الفنية ، فإن الحركة الإنطباعية الألمانية تختلف في هذا عن الحركة الفرنسية . . فقد تعددت أساليب هذه الحركة في ألمانيا إذا اختلف مصورو ميونخ عن دوسلدورف عن برلين ودرسدن وفرايبورغ وفرايبورغ وفرايبورغ . لقد خرجت كل مجموعة غير مرتبطة بالأخرى كما كان لكل مجموعة برنامجها الخاص بحيث لا يرتبطها بالمجموعة الأخرى رابط .

لقد تركت الحركة الإنطباعية الفرنسية أثراً كبيراً على تاريخ الفنون المعاصرة حتى لو راعى وزير الثقافة الفرنسي في عام ١٩٠٢

في المعرض الباريسي العالمي بأن أعمال « إدوارد مانيه » إنما هي مهانة لدولة فرنسا .

وفي الواقع كان تأثير الحركة الانطباعية الألمانية لا يقل تأثيراً عن الحركة الفرنسية . ولقد كانت الانطباعية في ألمانيا متعددة الأساليب عنها في الحركة الفرنسية . . وإذا كانت الحركة الفرنسية قد نشأت بشكل رسمي مع معرضها الأول في عام ١٨٧٤ ، فقد نشأت في ألمانيا متأخرة ما يقرب من ربع قرن ، إذ نشأت الانطباعية في ألمانيا مع تأسيس « ماكس ليبيرمان » (١٨٤٧ - ١٩٣٥) حركة الانفصال عن الفنون الرسمية في برلين عام ١٨٩٩ . كما نشأت هذه الحركة في درسدن عام ١٩٠٥ بتأسيس جماعة « الكويري » وفي ميونخ تأسست هذه الحركة عام ١٨٩٢ .

ويختلف النقاد على مدى تأثير الحركة الانطباعية الفرنسية في ألمانيا فعمهم من يبتني وجهة نظر تدعي بأن الحركة الفرنسية لم يكن لها تأثير على الإطلاق في ألمانيا . والبعض الآخر يرى أن التأثير طفيف والواقع أن لكل حركة خصوصيتها وفي نفس الوقت يمكن من خلال تتبع أعمال الفنانين الألمان أن نرى تأثير الحركة الفرنسية . كما لا يمكن الحديث عن الانطباعية الألمانية بغير مقارنتها بالانطباعية الفرنسية .

● أثر الانطباعية الفرنسية في الحركة الألمانية

كانت وجهة معظم الفنانين الألمان عادة نحو روما للدراسة لوحات كبار الفنانين وإن كان قد وجد بعض الفنانين الألمان من الحركة الانطباعية طريقهم إلى فرنسا .

فقد أقام ماكس ليبيرمان وهو أهم شخصية في الحركة الانطباعية الألمانية في باريس لمدة سنتين كما نجد تأثير مانيه عليه كيبيرا وقد أقام « فيلهلم ليبيل » (١٨٤٤ - ١٩٠٠) و « أدولف فون ميتسل » (١٨١٥ - ١٩٠٥) في باريس بعض الوقت وإن كان قد ادعى ميتسل وليبل بأنهما لم يتأثرا بالحركة الانطباعية الفرنسية مع أن ليبيل كان موجوداً في باريس أثناء الفضيحة المشهورة التي صاحبت لوحتي مانيه « إيفارفي الحلاء وأوليمبيا » .

كما درس « لويس كورنت » وقد غير اسم لويس فيما بعد إلى لوفيس - لمدة ثلاث سنوات في باريس وقال بعد ذلك بأنه كان بعيداً في باريس وشغولاً ولم يتصل بأحد من رجال الحركة الانطباعية الفرنسية .

ومن الصعب تصور هذه الحجة ذلك أن معظم فنانين الانطباعية الألمانية قد تواجدهم أثناء ازدهار الحركة الانطباعية الفرنسية في باريس . . ومن الصعب تصور أنهم لم يتأثروا بهذه الحركة وإن كان كل منهم يسوق للحجج في عدم تأثره بالانطباعية الباريسية ولا يمكن التصور نظرياً وعلمياً أيضاً عدم تأثر الفنانين الألمان بالحركة الفرنسية خاصة وقد عرضت أعمال لونييه وبيسارو وريسنوار وجوخ في معرض الانطباعية الألمانية لعام ١٩٠١ بـ برلين .

وقد أثرت الحركة الانطباعية الفرنسية في معظم فنانين أوروبا ، فقد إمتد التأثير إلى استوكهولم ، روما ، لندن حتى موسكو . ورغم هذا التأثير إلا أن هناك اختلافاً بين كل إنطباعية وأخرى . . ذلك أن الانطباعية تعتمد على الحالة المزاجية والجو العام

والانكسارات الضوئية مع الألوان على الأشياء في لحظة معينة ، وقد عرف « أميل زولا » هذه الحركة بأن « العمل الفني هو قطعة من الطبيعة ترى من خلال الحالة المزاجية للفنان »

وإذا كانت الانطباعية الفرنسية هي ثورة على الفن التقليدي في فرنسا ؟ فلن الانطباعية الألمانية هي تطوير للفن الألمان ، فلقد اعتمد الفن الألمان في بداية القرن التاسع عشر على تسجيل حركة الضوء وانعكاسه على الأشياء - ذلك أن اكتشاف تأثير الضوء كان أهم اكتشاف بصوري القرن التاسع عشر في ألمانيا حتى ظهر الحركة الانطباعية ويقول الطبيب المصور « كارل جوستاف كراوس » في حوالى ١٨٢٠ « في يوم الشتاء الرابع هذا قضيت وقتاً طويلاً بين تأثير ضوء النهار ما بين السماء والرقاء والثلوج التي تغطي الأرض » .

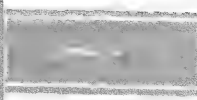
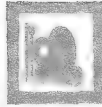
لقد توسع الانطباعيون الألمان في استخدام الضوء والحالات في بناء (اللوحة الفنية) ، وما يميز الانطباعية الألمانية عن الفرنسية قول « ليبيرمان » ذات مرة في هولندا « بأن « الألوان لا معنى لها . إن الطبيعة بسيطة ورمادية » وهنا نجد في قول ليبيرمان من ناحية هجومياً على الانطباعية الفرنسية التي تعتمد على الألوان ومفهوم ليبيرمان عن الانطباعية الألمانية في فتحها عن الألوان واعتمادها على التصوير البسيط للطبيعة والرماديات . ولهذا لا نرى لدى ليبيرمان وغيره من الانطباعيين الألمان الحيلالات الملونة لدى فنان الانطباعية الفرنسية ، إن اللون الرمادي يلعب دوراً كبيراً في أعمال كثير من الانطباعيين الألمان .

ويرى ليبيرمان أن اللعب بالألوان يؤدي إلى البعد عن الواقع وإلى التجريد . ومن خلال هذا التصور نجد أن الألمان استطاعوا أن يصلوا إلى تركيبة فنية تجمع ما بين رؤيتهم الخاصة للإسلوب الانطباعي وفي نفس الوقت التأثير بنظرية الضوء وانعكاسها على الأشياء في لحظة معينة كما استخدمتها الانطباعية الفرنسية .

إن تأثير الانطباعية الألمانية بالفرنسية إنما هو تأثير إنسان العصر بقضايا عصره ، واختلاف الانطباعيين إنما هو اختلاف الإنسان الفرنسي عن الألماني في المزاج والحضارة

أحدى لوحات «رينوار»





ثانياً : ولد فن البوب في نيويورك ولندن حيث العالم الذي يُطل عليه هو عالم خاص جداً لأكثر من القرن العشرين ، وأصل نفسه في بيئة متعدنية ، بل وعالٍ نواحٍ خاصة في هذه البيئة ، نواحٍ بدأ من الصعب في البداية - بسبب مستواها الثقافي - أن تحمل عتري فني ، كالتخصص والمجلات الدورية المصورة ، والإعلانات وجميع أنواع الأغلفة ، ومواد التسلية الشائعة كالأفلام الموسيود وموسيقى « البوب » ، Pop ، والأماكن الشعبية المزدهة والملاهي والراديو والتلفزيون ، والبضائع طويلة العمر كالثلاجات والسيارات ، والمواد وعريات المشرو وعطفت البشرين ، والمواد الغذائية كالسجق « والجبال » و « الثورة » وأخيراً النقود .

البوب آرت : فن العامة

سيمون ويلسون
ترجمة : أيمن شرف

ثالثاً : اتجه فنانون « البوب » و « العامة » مثل هذه الموضوعات إلى فن خاص تماماً ، فهم يرون أن القصة المصورة أو لعبة « الشورية » أو أي شيء هو فقط « موفية » Motiv ، يعني - ما يسمى - مُسوّغاً - ومُبرراً للوحة ، كالتفاحة في طبيعة صامتة « لسيزان » ، فيقول روي لشتشتين : « عندما أرسِم فإن الصورة بالنسبة لي لوحة مجردة ، وأثناء العمل فإن صوري تبدو نصف النوقت غير طبيعية » وبينما نجد « الموفية » عند سيزان تقليدية ومألوفة ، بحيث أن المشاهد يستطيع أن يتجاهلها بسهولة ، ويتركز اهتمامه على الخصائص التشكيلية للوحة ، فإن « الموفية » في أي عمل من أعمال « البوب » ليست بأي حال من الأحوال تقليدية ، فقد نشأت في فرع لم يتخذ كقاعدة للفن من قبل ، وتتطلب من المشاهد انتباهها كاملاً ، وهي ليست شديدة الطلاقة فقط ، ولكنها وبخاصة عند « روي لشتشتين » و « آندى وار هول » تبدو أكثر غرابة واختلافاً حيث تتماثل الأشياء الواقعية ، وهو ما كان يعتبر جتونا في الفن من قبل ، وكان تحتاج ذلك كله فن جمع ما بين الجرد والتشخيص في نوع جديد تماماً ، هو واقعية بلا شك ، ولكنها واقعية صيغت بإدراك كامل وأوضح أكثر من تلك الواقعية التي حدثت في الفن الحديث في زمن « كورييه » .

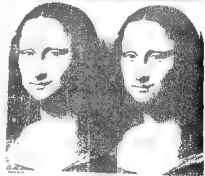
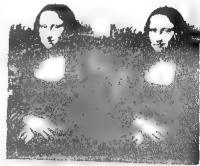
نيويورك

في سنة ١٩١٥ حضر مارسيل دي شابس إلى نيويورك قلصاً من باريس ، محضراً معه

يشير مصطلح فن العامة Pop Art إلى تطور أسلوب طرأ على الفن الغربي ، ولقى تشجيعاً فيها بين سنتي ١٩٥٩ - ١٩٦٦ في بريطانيا والولايات المتحدة الأمريكية ، في الوقت الذي نشأت فيه اتجاهات أسلوبية مشابهة في أوروبا ، ويمكننا التعرف على « فن العامة » من خلال ثلاث نقاط أساسية :

أولاً : أنه فن واقعي يقدر ما هو تشخيصي ، بشكل لم يحدث في الفن التقليدي منذ بدء عهد بواقعية « كورييه » عندما نشر في مجلة - Courier du Diman - the الباريسية سنة ١٨٦١ بياناً عن الواقعية أعلن فيه أن حل الفنان في ممارسته لفنّه أن يتجاوز مع أفكار وموضوعات الحاضر الذي يعايشه ، وقيل هذا بست سنوات كتب في كتاب « معرضه سنة ١٨٥٥ : « إنني أعرف من أجل أن أسلك هذا ما أنتهجه ، هدف هو أن أعيش ما حولي ، فأنقل عادات وأفكار وظواهر زمني ، بإيجاز أن أصنع فناً حياً » .

يمثل هذا التصور الجوهري بما يعنيه من أن حل الفنانين أن يلقوا على عالم الحاضر حياته وفنّه ، الأساس أيضاً لفن العامة فبعد مرور قرن من الزمن حل صدور بيان « كورييه » قال روي لشتشتين (واحد من مؤسسي « فن العامة » في أمريكا) : « إن العالم في الخارج ، وفن العامة يُطل على العالم » .



أحد أعماله كهديّة لصدّيقه والتر أرنسبرج تقنيّ لسوّحات ، تسمى « قطعّة من باريس » ، (وهي جزء من هوا باريس) في كرتة زجاجيّة ، وقبل هذا بسنتين أي سنة ١٩١٣ كان دى شاب قد بدأ في تقديم أعمال جاسمزة الصنع « Ready-made » ، مأخوذة من الواقع ، وهي في الغالب مُنتجات صناعيّة وأحياناً طبيعيّة قطعّة « هوا باريس » ، يصرّفها كمكمل في يدون أي تعديل أو إضافة ، أو بدلون أن يؤثّر فيها أي تأثير آخر ، اللهم إلا أن يضع لها عنواناً ، أو يوقع تحتها بإمضاءه . وقد كان أول عمل من نوعه سنة ١٩١٣ معجدة أمانيّة للدراجة بخاريّة جمعها فوق مقعد مطبخ صغير ، وفي سنة ١٩١٧ ابتكر دى شاب في نيويورك ، قطعّة التي نالت سمعة سيئة واسعة ! وهي حوض « مبلّة » كتب عليها ببساطة R. Mutt (اسم سيّك صحي) . لا تقدّم هذه الأعمال موضوعاً ذي مغزى معيّن ولكنها تعرض فكرة مفادها أن العمل الفنّي لأيّ فنان ينحصر بشكل جوهريّ في تجميع خامات كائنه بالفعل في الواقع ، والتي يمكن بالطبع أن تكون جاهزة الصنع كلياً ، هذه الأشياء جاهزة الصنع Ready-made تذهب بنا إلى أبعد من ذلك حيث تشير إلى أن العمل الفنّي ليس بالضرورة نشاطاً بدنياً ولكنه فعل اختيار صرف . كانت هذه الأفكار التي تبناها روبرت راوشنبرج وجاسمير جونز أثناء حياة دى شاب وعمله في نيويورك (والتي انتقلت فيما بعد إلى فنان « البوب » الآخرين .

ففي سنة ١٩٥٥ ابتكر راو شنبيرج « سريره » حيث أحضر ملائكت سرير حقيقيّة وأنطقها بالألوان . ثم وضعها في إطار وعلفها على الحائط ، وهو أول أعماله المسماة « بالورلحات المركبة » والتي استلّهم فيها اللون منديجاً مع موضوعات واقعيّة داخل العمل الفنّي . هذه اللوحات تتداخلت جزئياً في الفراغ وأصبحت جزءاً من العالم الواقعيّ ، في ذلك الحين راو شنبيرج معقولة اللمعة والتي ترددت كثيراً وهي أنّه يعمل في المسافة ما بين الفن والحياة . وإلى جانب اللوحات المركبة لراو شنبيرج فهناك أيضاً أعمال مجسّمة أحدها تصميم الكوكاكولا « coca-cola-plan » ويحتوي على ثلاث زجاجات كوكاكولا مختصر جذابة . والتي أصبحت فيما بعد إحدى « مزيّفات » فن العامة اللمعة .



مثل راو شنبيرج كان جاسمير جونز يركب الأشياء ولكن إسهامه في فن « البوب » كان أكثر أهمية من رفيقه . فقد بدأ أيضاً سنة ١٩٥٥ في معارضة غير حادّة بتقديم صور الأشياء مألوفة ومعنّاة تماماً ، بل بما يصور أهداف التدريب على الرماية والعلم الأمريكي ، قبل أن ينتقل إلى خرافات لأمريكا ثم إلى الأرقام . تحمل مثل هذه المزيّفات كما يرى جونز ثلاث سمات أساسيّة ، أنها شعبية جداً (منتشرة) ، وذات بديلين ، وبسيطة ومعيرة . لفعل شيء ذي بديلين كالعلم الأمريكي على لوحة ذات بديلين يعطي تأثيراً يُذكر من النظرة الأولى - وهو تشابه تماماً مع الواقعيّ ، وهو ما أكله جونز في بعض صوره للأعلام الأمريكيّة ، حين قطع « التزّال » على قدر مساحة العلم بالضغط لكي ينفى فكرة أنّه ليس إلا صورة ، ورسم العلم كتموذج مجرد واضح في ألوان أخاذة (مرة كالأصل ومرة لا) وبطريقة لطيفة وشديدة المهارة . هكذا كانت تمثّل صور الأعلام لجونز في أول عرض يميز لفنّ العلامة رسوماً أكثر ألفيّة ووضوحاً منذ البداية . مرسومة بتجريد شكلية صارمة دقيقة . ونقل جونز نفس الأسلوب إلى فنّ الجسم عندما انتسج « تمثّلات » المشهور صانعيّ البيرة (Ballantyne-Bierdsen) سنة ١٩٦٠ ، والتي تظهر أقوى ربما من الأعلام في صوره ، فهي غامث غونجها الواقعيّ إلى حدّ يشكك في طابعها الفنّي ، وهي بالفعل صبت في طلائد من البرونز الصلبيّة ، بينما رسمت العلامة عليها بناية ، بحيث اكتسبت الاسطواناتان قيمة مجسّدية عالية .

كان حاس فنان « البوب » في نيويورك لهذه الإمكانيّات الفنيّة الجديدة التي قدّمها جونز وراو شنبيرج مشوّهاً برّد فعل تجاه سيادة التعبيريّة المجردة . فقد أوجّز روى لشتنشتين وجهة نظرهم تجاه التعبيريّة المجردة : « لقد صار الفنّ شديد الرومانسيّة واللاواقعيّة ، وشرع في الاقتراب من ذاته ، صار « يونويبا » خيالياً ، وقلّ انشغاله بالخارج متحوّلاً إلى تقصص الذات » ، وفي تعليقه على الوضع في أواخر الخمسينات حين حققت التعبيريّة المجردة نجاحاً كبيراً ، تلاه بعد قليل تحريف أسلوبه على يد فنانين من الدرجة الثانية قال : « إن أي صورة مبخلّة كان لا ينبغي عرضها ، كانت ستطغى بشدّة ، فالجميع يملقون أي شيء ، ويصارون للممكن أن يعرض شيء « متلطّ بالون فقط فقد كان ذلك معتاداً ، وينبش رفض كشيرون الفنّ التجاريّ ، إلا أن هذا الإعراض لم يكن قويا على أية حال » .

وهكذا نشأت إشكاليّة مزدوجة ، فقد صار الفنّ مغلقاً على نفسه وغير واقعيّ ، وفي نفس الوقت مغرماً من خلال البحث عن استعادة تجاريّة ، واعتزّز فنانو « البوب » أن يقيموا اتصاليّاً بين الفنّ والعالم مرة أخرى ، وأن يجعلوا محتوى لذلك وهو ما كان يعطى إلى حد ما ، بلوحة من الإعراض ، وعلى العكس تماماً لما كان يطالب به روى لشتنشتين حدثت إحدى سفريات تاريخ الفنّ : فقد أصبح فنّ العامة في نيويورك ذا بعد فكريّ كالتعبيريّة المجردة ، إن لم ينفقها في ذلك ، ولم يستغرق نصف الوقت الذي استغرقته التعبيريّة المجردة لكي تكون كذلك .

بدأ روى لشتنشتين طريقة كمصوّر سنة ١٩٥١ بعد من الصور التي حلّنها أغلب الفنانين بشكل جديد كل مرة حسب تميّبه كعامل « رامينجيتور » الموضوعيّة - تسمير الغرب » ، أي تعمير أمريكا - ثم معالجته الأخرى في « الكابوي » و« واشنطن ومشاهد من توقيع العقود » وبدأ من سنة ١٩٥٧ صارت أعماله تعبيريّة مجردة كالمعالم ذلك الحين ، وفي سنة ١٩٦٠ قال : « بدأت في تضمين صوريّ شخصوا كوميديّة مثل « ميكي ماوس » و« دونالد دك » و« بوجس بون » عندما ترمس أرمس رسوماً مصغرة لشخصيّة « ميكي ماوس » من أجل أطفال والّذين لم أغلفه « اللبان » ، إنني أدرك ذلك تماماً ،



عندئذ جاثمتي ذكرة أن أكبر إحدى هذه الرسوم ، فقط لكي أرى كيف ستكون . ووجد النتيجة مذهشة فبدأ في استخدام الإعلانات والفصوص المصورة إلى أن صار في الأعمال التالية واحداً من أشهر فناني العامة في نيويورك . وعندما سئل لماذا اختار مثل هذه الخلفاء غير الجميلة وهدية القيمة أجاب وكأنه يتحدث من جميع فناني العامة : « إنني أستخدم تلك الأشياء لأنها موجودة في العالم ، العلامات التجارية والقصاص المصورة موضوعات جلية بالاهتمام ، إن الفن التجاري به بعض الموضوعات المعبرة والحسية التي يمكن الاستفادة بها » .

وفي أعماله الأولى الخاصة بالإعلانات مثل « رحلة روتو الضاغطة » و « Roto Broil » سنة ١٩٦١ ، أو « امرأة في الحمام » و « Woman in Both » سنة ١٩٦٣ تنضح مهارته الفاتكة في وضعه تصحيحاً حريزاً وللموضوع ، داخل بناء شكل (سطحي) موحى قوى مترايط ، ويغفل علاقته بالأصل شديدة الثغراب ، بحيث يدرك المشاهد باستمرار الصورة الشخصية مع غودجها أيضاً (إعلانياً كان أو صورة ذات نص مصاحب) ، في نفس الوقت الذي يدرك العناصر المجسدة التقليدية للتصوير (اللون والحظ والشكل والبناء إلخ) .

ول تكن الرسالة الجردة الشكلية (التشطيفية) التي تتضمنها أعماله مفهومة في البداية ولفترة ما للجميع ، فقد اتهمه كثير من النقاد بأنه يكبر القصص المصورة ومزج الإعلانات فقط ، ولا يقدم تصويرواً غاذجه ، بالرغم من تأكيد دأله أن يقوم بذلك ، وفي سنة ١٩٦٣ رد على نقاده : « إن مصطلح التحوير Trans Formation

مصطلح خاطئ تماماً ، إنه يتضمن أن الفن يُبدل ، والفن لا يفعل ذلك ، ولكنه يشكل ببساطة شديدة فالفنان لا يعالج « الموزيل » ولكنه يعالج « اللوحة » ، إن أعمال بالفن شيء آخر مغاير للقصص المصورة ، فكل جزئية في الرسم توضع في مكان آخر ، بحيث يظهر في كل منها اختلاف طفيف بعض الشيء » .

كانت طريقته في العمل الكئال ، بعد أن يتخار نموذجاً يضع له رسماً أو سكetch (بالضبط كان يضع « جون كونستابل » سكetch لنظر من الطبيعة في « سفولك Suffolk » لكي يضلّه فيها بعد في لوحة بحجم كبير) مستهناً بذلك الابتكار بقدر أكبر من صياغة الأصل صياغة جديدة ، وعندما يقول أنه يحاول ألا يتغير بقدر الإمكان فإنه يركب أحياناً نموذجين أو ثلاثة مختلفين وفي صورة واحدة أو يضع التمازج معاً بشكل جديد ، ثم يسقط الرسم على « توال » بواسطة « فانوس » ثم يثقله بالقلم الرصاص على القماش . في هذه المرحلة يضيف التغيرات التركيبية ، قبل أن تنقل الخطط المطبوعة بالشيلونة . وكذلك توضع الألوان وتصب الخطوط الزرقاء والسوداء العريضة المميزة . وبالإضافة إلى احتفاظ لشتشتين بالألوان الأساسية بدون خلط وبألوان السطحي للأشياء فإن النقاط المصغرة تعطي أكثر من أي شيء آخر نفس الأثر الذي تعطيه عملية الطباعة المتعددة للقصص المصورة والعلامات التجارية ، فقد قال ذات مرة أنه يكسب صورة مظهر (مبرجاً) تخطيطياً ، ويتجنب أي دلالة على استعمال يده في الصورة .

وترى نتيجة هذه العملية بوضوح في رحلة روتو الضاغطة « Roto Broil » ، فقد وضعت في تقابل مع مساحة متماسكة من الأحمر ومعدلة بخطوط خارجية قوية وبسطة وجريشة « بالأسود والأبيض » بينما صاغ تقويب المصفاة كلواتر سوداء ذات جاذبية خاصة ، وكأنها فازة شديدة الحدأة في لوحة مجردة تماماً .

وبينا يتم قطع النظائر في البناء بحساب دقيق ، يصنع هذا القطع المحسوب تلك الخطوط السوداء الرأسية في بين « الحلة » والتي تمثل بطرية حكمية (أي على غير المتعاد) النقاط الضمنية والفاتكة على سطح « الحلة » و « الواء » ويصنعه أيضاً التقبضان البارزان . وفي امرأة في الحمام « Woman in Bath » تصنع مساحة من خطوط

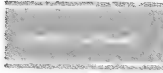
مقاطعة موفقة ، تفاعلاً مع التشنج للمدش لأشكال متشابهة متمثلة طبيعة متماوجة (شعر الفتاة) . هذه الهارة في « إيداع » شكل وبناء قوي التعبير يحفظ في نفس الوقت تصوراً واضحاً حياً للصورة ، فمثل جواهر في لشتشتين ومصدر الثراء والتعقيد في صورة .

وفي بين عامي ١٩٦٣ ، ١٩٦٥ أنتج لشتشتين مجموعتين كبيرتين من الصور التي ترتفع في مستواها عن سابقاتها ، جرد فيها الأشكال والخطوط والألوان بدرجة أكبر ، بينما اكتسب العنصر المرسوم مغزى أبعد ، اعتمدت هاتان المجموعتان بشكل أساسي على قصص الحب والحرب المصورة ، بالإضافة إلى بعض المشاهد الأساسية في حياة الإنسانية ، ففي لوحته « رما » و « May be » تقف فتاة داخل منظر غير عائد ، ولكنه متدلين بلوحة كبيرة ، تنتظر رجلاً (تردد هذا الموضوع في كثير من أعمال هذه المجموعة) ، ومن الواضح من تعبير اللوحة ومن النص المكتوب « رما أنه مريض ، ولا يستطيع مغادرة الأتليه » أما انتظرت كثيراً وقلت ، بهذا يدفع لشتشتين المشاهد إلى التسؤل : من هي الفتاة (وكأنه مصور حكايات من العصر الفيكتوري) ومن هو الرجل وأى أتلية ؟ .

وفي « أحلاماً سعيدة يا صغيري » و « Sweet Dreams, baby » قصور الحرب الرامزة كصف الرجال ، وهي مثل الضربة الغاضبة موجهة إلى شخص ، يمكن إحالتها حسب أكثر من وجهة نظر إلى المفهوم الأمريكي عن الرجولة ، فالقضية تنوسه بوضوح معنى الذكورة ، وعندما يكون الذي تسدل له الكلمة رجلاً يصبح النص المصاحب للصورة : « Sweet Dreams, baby » أحلاماً سعيدة يا صغيري موجه بالطيع إلى فتاة . وبين صور الحب هناك مجموعة من الأعمال الجلية بالاهتمام ، والتي تصور لفظ وجوه خفيات ، من بين هذه المجموعة : « شغراء تنتظره » و « Blande Waiting » وتعبير من أجل تراكيب لشتشتين وأكثرها جدة وطراقة ، وواحدة من أروع أعمال فن الفتاة أيضاً ◆

انظر صور الموضوع الصفحات

من ١١٤ إلى ١١٦



فقيه الأدب الشعبي

إبراهيم الإبياري

كان المرحوم الأستاذ/ محمد قنديل البقل رجلاً من رجالات هذا الأدب الشعبي، يراه فناً من الفنون، جرت به السنة العامة في كل بيت من البيئات المصرية.

ويعي بالعامية من يتكلمون العامية، تلك اللغة التي نشأت مع الفصح لتعبر لكل قطر من تلك الأنظار التي دخلت العربية مع الفصح فكانت لغة ثالثة إلى جانب لغة الأول.

ثم أن العربية وإن كانت اللغة الثانية أصلاً فقد كانت اللغة الأولى رسمياً، تحرى بها المراسلات والكتابات، أما عن لغة الحياة التي يشارك فيها العامة الخاصة، فقد كانت تلك اللغة المولدة من لغتين لغة الداعل ولغة القوم المولدين.

وكما كان للغة الرسمية أدباء، المصريون لفظاً والذي يجأ في أحبه ومعاينه ما هو مأثور من العرب القدماء، فبر أنه أخضع تلك المعاني وهذه الأجيال لأحاسيس جدت، وأقبل طرقت، وهذا فقد كان امتداداً للأدب القديم في ميته غير أنه جدت فيه صورة غلظة باختلاف البيئات وجاتين المعصور.

وإذا كان الناطق لهذا الأدب الخاص نواحا إلى الحكمة أكثر مما هو على من سلبته، لذا كان لابد من ظهور أدب شعبي وطني الحين والحين.

وظل هذا الأدب الشعبي يزاحم الأدب العربي، لا سيما في البيئات التي تطعم فيها اللغة الدارجة على اللغة العربية، وما أظن اللغة العربية كتب لها النصر الأخير في بيت البيئات التي دخلتها إلى اليوم.

ولكن قراء العربية وكتابتها كانوا يزدهون يوماً بعد يوم، وإنه ما هم على الرغم من قلةهم إذا قيسوا بالجمهور، أصحاب الأدب السائد، يتلوهم معهم من ليسوا على حظه من قراة أو كتابة.

غير أن هذا الأدب المصري الخاص لم يكتب له حل هذا أن يتد الأدب الشعبي، لا لشبهه غير أنه لا يكن قد بلغ أن يفصح عن مدان وأخيلة ملأت نفوس العامة، فإذا هم تتلق بها استهم دون التزام بفصح.

والقد تلت لك أن عدم الإلتزام بالفصح كان الخاصية يشاركون فيه، ثم أن هذا الإحساس الذي كان للعامة لا يرى لغة الخاصة، لهذا كان الأدب الشعبي أقل من متفوق العامة وأكثر من متفوق الخاصة.

ولذا كان هذا الأدب الشعبي جزءاً لا يتجزأ من حياة الأمم بل كان في بعضه

فقد ظل هذا الكتاب بعد أن طبع طبعته الأولى ينفذ ذلك الفهرس سنوات كثيرة لا تمتد، إلى أن حيا الله هذا الكتاب الفهرس المجدد المرحوم الأستاذ محمد قنديل البقل، فإذا هو يضع له هذا الفهرس المتداول بين أديبا اليوم.

ولعل من التعريف بالفهرس الأستاذ البقل أن نذكر له مؤلفاته لسوق تواريف صودرها، وهما هي:

- المختار من تاريخ الجروب
- العرب: ترجمة عن الإنجليز
- صور من أدبنا الشعبي والفلكلور

المصري

• وحدة العادات والتقاليد بين مصر والشام

• أبطال القلاوطة الشعبية للحملة الفرنسية في مصر

• هز الفصح في شرح قصيدة أبي شادوف (لشخص يوسف التبريتي) لحقيق وهو كتاب سياسي ينفذ الأوضاع السياسية والاجتماعية في مصر ويوم الحكم لأنه ترك الشعب في حالة يرثى لها

• وحدة الأشكال العامية في البلاد العربية

• نهب الدراويش

• فهارس «صحيح الأعشى» في صناعة الأتشة «أجزاء»

• الأوزان الموسيقية في أرجال ابن سرفون - وابن سرفون هذا زجال مصري عاش في القرن التاسع الهجري المقابل للقرن الخامس عشر الميلادي وهو زجال نقد يشبه المجتمع المصري وأوضاعه الاجتماعية والسياسية والاقتصادية في عصر المماليك

• قصص مرزبان الحكيم - ومرزبان كان من حكام القوس والكتاب على نظام كلية ومدة.

• من أخبار صحبايات رسول الله صلى الله عليه وسلم

• المقارنة بين الشعر في العصر الأموي والعباسي

• فنون الزجل

• الأمثال الشعبية

• التعريف بمصطلحات صحيح الأعشى

• الغرر في العصر الملوكي

• فلتت بعد هذا العرض مؤلفات المرحوم الأستاذ البقل تستطيع أن تحكم على عمل جهوده في الأدب الشعبي التي جعلت بين جلاله البرزين. هذا وما أظن رجلاً من رجالات الباحثين في الأدب الشعبي إلا أنه من غير المرحوم الأستاذ البقل في هذا الميدان فقد كان له إلمام واسع بترابيع الأدب الشعبي.

ألا رحل الله يا محمد رحمة واسعة تكافيه جهودك، وتكافله ما كنت عليه من وفاء وخلق مسيح

اصطف من الأدب لخاصة تعبيراً عن حياة البيئات، ولذا كانت دراسته واجبة، لا لكي نغصو أدب هباب أي لكي نغصو الأدب العربي بالأدب الشعبي، ولا لكي نحل على العربية للغة الشعبية. ولكن لكي نعيد منه، أي الأدب الشعبي الكثير من الشاعر الطيبة.

هذا هو الذي كان الشبل الشاغل لزميل الراسل الأستاذ محمد قنديل البقل نقرأ هذا في مقالات له نشرت في مجلة الجميع للفن، ونقرأ له هذا أيضاً في مقدمته لكثير من الأدب الشعبي ولا سيما كتابه

- ١ - الأمثال الشعبية
- ٢ - والأزجال

ولقد قرأت له هذا كله وأمت معه أن العناية بالأدب الشعبي لا تعدو أن تكون دراسة من حياة أمة أو شعب نستخلصها من هذا الأدب، لا رغبة منا في أن تتضح العامة ولا أن يكون لها الفوق.

وأحب أن أجددك شيئا من كتابيه هذين:

فقد قرأت له كتابه الأول. أحى الأمثال الشعبية، فإذا أنا أراي بين يدي جهد كبير هو جهد الجاهل للمستقصى، ثم جهد للمفح على كل مثل، يرد الكلمة العامة إلى أصلها العربي ثم يزد فشرح لكل الصافي، ثم يحى فيجسدنا عن مضربه.

ومثل هذا الجهد عن كتابه الأول كان جهده في كتابه الثاني، فقد جمع فيه ما يستصعب على الكثيرين جمعه وهذا عن تنقيب كثير، ثم إذا هو يترجم لكل زجالي، ويرشنا بيات أرجاله وصيغتها وكان هذا جديداً منه.

وبعد فسمعه شيء لا يغيب عن الكثيرين عما اتصلوا بالمرحوم الأستاذ محمد قنديل البقل. فقد كان وقفا للوالة كله لكل من اتصل بهم.

ثم لا نسي له أنه كان من رجالي القهورة البرزين، وصحبه في هذا الميدان أنه وضع قهرسا لكتيب المعروف بصحيح الأعشى.

الحركة الانطباعية في الفن



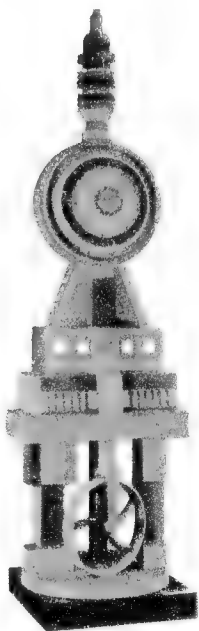
مورجان • نساء تافهين • متحف نيويورك • ١٨٨٩ م

١١٣ • القلعة • رنسد • ٣٣ • ١٩ • القلعة • ١٨٨٧ م • ١٤ • يوليو • ١٩٨٧ م •

البوب آرت فن العامة

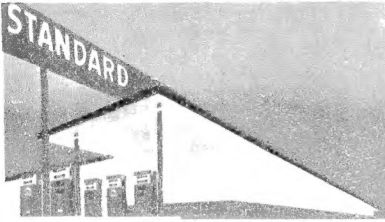


لوحة للفنان روبرت رauschenberg



لوحة للفنان ادوردو بولوزي

لوحة للفنان ادوارد روشي



لوحة للفنان ر. ب. كيتاج



١١٥ • الصورة • العدد ٧٣ • ١٩ ذو القعدة ١٤٠٧ هـ • ١٥ يوليو ١٩٨٧ م •

لوحة للفنان ألين جاك



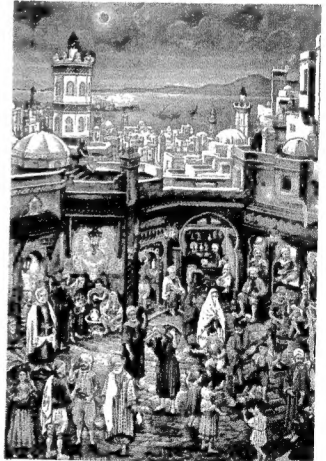
لوحة للفنان آندى وارول

الفنان الجزائري محمد راسم فنان المنمنمات

التزيتية . وقد استفاد من عمله في قسم
المخطوطات الملكية الوطنية بباريس .

واللوحتان المنشورتان تملكان نموذجين
رائعين للدلالة على أسلوب الفنان ، فالتنظر
لديه يوضح أبسط الأشياء ، يلتقط القريب
والبعيد ، والفنان يرسم ما يعرفه لا ما تلتقطه
عينه ، لذلك فلوحياته مليئة بالأشكال
والزخارف والخطوط ، ونادراً ما يترك مساحة
الفراغ ، وأما يؤكد مهارته الفائقة بكل بقعة في
اللوحة .

الفنان الجزائري محمد راسم (من مواليد
عام ١٨٩٦) وبعد أخسر جيل المنمنمين
المغرب ، انه يرفض أساليب الفن الغربية
الوافدة ، ويعكس من خلال تكويناته وأشكاله
أناط وتقنيات الفن العربي . فهو يجيد رسومه
بالزخارف النباتية ، مستخدماً للمعمار الفني
العربي . ولا يعتمد على ما يسمى بالقطاع
الذهبي أو القطع الفني في بناء لوحاته ، وأما
يلجأ إلى المنظور اللوحي . كما يقوم بعمل
التفوش على صناديق الملابس بدلاً من اللوحة



الفنان المصرى أحمد فؤاد سليم ورشاقة رقص الخطوط

لغة تجمع بين الجهر الزايع والممس الناعم
الحفيف

ويلاحظ المشاهد سرعة حركة الفرشاة عند
جريانها على سطح لوحات الفنان ، تتداخل
الألوان فيحدث الصراع ؛ وتذب الحياة في
الخطوط الفاصلة والواصلة بين الملص الناعم
والملص الخشن ، وتتصارع الخطوط الحادة
والخطوط المنحنية ؛ فتصير الانحناءات أهلة
وأقواس دائرية ، وتنطلق الخطوط الحادة إلى
أعلى في تنام ، وصعود لا يحدما أى عائق .

الفنان المصرى أحمد فؤاد سليم (من مواليد
عام ١٩٣٦) واحد من الفنانين المصريين
الغلائل الذين أخلصوا للفن وأعطوه الوقت
والفكر والجهد .

واللوحتان المشورتان تمثلان مرحلة فنية
وسبغة من عمر الفنان ، وفيهما تتحول
الكتابات التجريدية إلى أجساد بشرية حية
تتمايل في خيلاء ، تتراقص في رشاقة وسمو ،
تنبض لاهته ، تتلوى ألما وفرحا ، تتجادل في

